

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

Doutoranda Cristina Rosito Marquardt

IFIGÊNIA EM ÁULIS: A FUNÇÃO RELIGIOSA, O PAPEL DAS MULHERES E A
SIMBOLOGIA DO SACRIFÍCIO NA TRAGÉDIA EURIPIDEANA

Porto Alegre
2007

CRISTINA ROSITO MARQUARDT

IFIGÊNIA EM ÁULIS: A FUNÇÃO RELIGIOSA, O PAPEL DAS MULHERES E A
SIMBOLOGIA DO SACRIFÍCIO NA TRAGÉDIA EURIPIDEANA

Tese de Doutorado em Literatura Comparada
Para a obtenção do título de Doutora em Literatura
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Professora Doutora Kathrin H. Rosenfield

Porto Alegre

2007

AGRADECIMENTOS

A Kathrin Rosenfield que, mais que uma orientadora, é uma eterna fonte de inspiração.

À minha mãe, Maria Teresa pelo carinho e apoio emocional e logístico.

Ao Gabriel Nocchi Macedo, meu contato com o mundo civilizado.

E ao Alfredo, cujo auxílio e parceria foram essenciais para a conclusão desta tese.

RESUMO

As distâncias cultural e temporal que nos separam do momento de nascimento das tragédias clássicas colocam-nos uma série de problemas para suas interpretações. Para fazer-lhes face, a presente tese propõe uma leitura da tragédia *Ifigênia em Áulis* de Eurípides cujo eixo principal é o destaque aos contextos histórico, cultural e cultural a fim de tornar possível ao leitor moderno uma compreensão mais profunda de uma das principais tragédias criadas pelo gênio grego.

No que diz respeito ao contexto histórico, faz-se, sobretudo, referência à Guerra do Peloponeso. É por relação ao momento histórico vivido pelo autor que a tese procura compreender a função que certos personagens desempenham na trama. A fortuna crítica de Eurípides recebe igualmente atenção especial. Passa-se em revista às principais correntes interpretativas tanto antigas (Aristófanis) quanto modernas (Nietzsche, Snell, Gill e Williams) da obra euripideana.

O vocabulário empregado pelo tragediógrafo é objeto de uma análise cuja função é a de destacar certos traços do imaginário religioso grego presente na tragédia. Por meio do estudo da terminologia religiosa, notadamente no caso do sacrifício de *Ifigênia*, compreende-se melhor a ação e os traços de caráter de certos personagens, como Agamenon, Menelau e Odisseu.

Os rituais iniciáticos e o *locus* ocupado pelo feminino na Grécia Clássica, especialmente no século V, tornam possível a descoberta de um texto cujas múltiplas significações e riqueza escapam freqüentemente aos leitores modernos que ignoram as escolhas lingüísticas do dramaturgo grego.

Palavras-chave: Eurípides, tragédia grega, mito, sacrifício, ritual, Guerra do Peloponeso.

RESUMÉ

La distance à la fois culturelle et temporelle qui nous sépare du moment de naissance des tragédies classiques nous pose toute une série de problèmes pour leur interprétation. Pour en faire face, cette thèse propose une lecture de la tragédie *Iphigénie à Aulis* d'Euripide dont l'axe principal est la mise en évidence de son milieu historique, culturel et cultuel afin de rendre possible au lecteur moderne une compréhension approfondie d'une des principales tragédies créées par le génie grec.

En ce qui concerne le contexte historique, on fait référence surtout à la Guerre du Péloponnèse. C'est par rapport au moment politique vécu par l'auteur qu'on parvient à comprendre la fonction que certains personnages jouent dans la trame. La fortune critique d'Euripide y reçoit également une attention spéciale. On passe ainsi en revue aux principaux courants d'interprétation, à la fois anciens (Aristophane) et modernes (Nietzsche, Snell, Gill et Williams) de l'œuvre euripidienne.

Le vocabulaire employé par Euripide est objet d'une analyse dont la fonction est la mise en évidence de certains traits de l'imaginaire religieux grec présent dans cette tragédie. On parvient, par l'étude de la terminologie religieuse, notamment dans le sacrifice d'Iphigénie, à mieux comprendre l'action et les traits de caractère de certains personnages, comme Agamemnon, Ménélas et Odyssée.

Les rituels initiatiques et le *locus* occupé par la féminin dans la Grèce Classique, surtout au V^e siècle, rendent possible la découverte d'un texte dont a plusieurs significations et dont la richesse échappe bien souvent aux lecteurs modernes qui ignorent les choix linguistiques du tragédien grec.

Mots-clés: Euripide, tragédie grecque, mythe, sacrifice, rituel, Guerre du Péloponnèse.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 <i>STATUS QUESTIONIS</i> : A FORTUNA CRÍTICA DE EURÍPIDES E A INFLUÊNCIA SOFÍSTICA	22
1.1 O EURÍPIDES 'CONVERSADOR' DA COMÉDIA DE ARISTÓFANES.....	23
1.2 O EURÍPIDES 'BURGUÊS' DE NIETZSCHE.....	25
1.3 O RESGATE DE EURÍPIDES POR BRUNO SNELL.....	27
1.4 HOMERO, SEGUNDO SNELL.....	28
1.5 A LÍRICA ARCAICA E A TEORIA DA CONSCIÊNCIA INDIVIDUAL DE SNELL	31
1.6 O CONCEITO DE INDIVIDUALIDADE NA TRAGÉDIA GREGA	32
1.7 WILLIAMS E GILL E A CRÍTICA ÀS TEORIAS DE BRUNO SNELL	33
1.8 A MODERNIDADE DE EURÍPIDES	35
1.9 O MOVIMENTO SOFÍSTICO.....	38
1.10 EURÍPIDES E A SOFÍSTICA.....	43
1.11 QUESTIONAMENTO DOS DEUSES.....	48
2. ENTRE MITO E FILOSOFIA: AS FUNÇÕES DO TRÁGICO NA ATENAS CLÁSSICA.....	51
2.1 MÍMESIS E PERCEPÇÃO DO MUNDO	52
2.1.1 A terminologia da mimesis antes de Platão	53
2.1.2 Mimesis platônica.....	55
2.1.3 A mimesis aristotélica	56
2.2 MITO E TRAGÉDIA.....	61
2.2.1 Transmissão do mito	62
2.2.2 O mito para Platão	63
2.2.3 O mito para Aristóteles	64
2.2.4 O tempo é a mimesis da eternidade	65
2.3 A ATENAS CLÁSSICA E A GUERRA DO PELOPONESO	67
2.3.1 Reflexos da guerra no teatro ateniense	69
2.3.2 A Guerra do Peloponeso na <i>Ifigênia em Áulis</i>	71
2.4 A TRAGÉDIA E A RELAÇÃO COM A ATENAS DO SÉCULO V	76

3. A INFLUÊNCIA DE ÁRTEMIS: O SIMBOLISMO RELIGIOSO ÀS MARGENS DO SELVAGEM	80
3.1 Áulis regida pelo cão de Órion	82
3.2 Sob o olhar de Ártemis	88
3.3 Domínios de Ártemis	95
3.4 Em honra a Ártemis	99
3.5 As pequenas ursas	101
3.6 Territórios Selvagens x Civilizados	103
4 O LOCUS DAS MULHERES GREGAS E AS PERSONAGENS FEMININAS DE EURÍPIDES	110
4.1 EURÍPIDES MISÓGINO?	102
4.2 EURÍPIDES DEFENSOR DAS MULHERES?	117
4.3 A MULHER NA GRÉCIA ANTIGA	119
4.3.1 Período neolítico	119
4.3.2 Período Micênico	121
4.3.3 A mulher na literatura anterior a Eurípides	122
4.3.4 Mulher na Grécia clássica	124
4.4 IFIGÊNIA EM ÁULIS	130
4.4.1 A jovem de nobre estirpe	131
4.4.2 Clitemnestra	136
4.4.3 A 'ira' de Aquiles	140
5 A TRANSFORMAÇÃO DA MENINA EM MULHER: O CASAMENTO DE IFIGÊNIA COM HADES	142
5.1 ARREPHORÍA	143
5.2 ARKTÉIA	145
5.3 KANEPHÓROS	147
5.4 OS COROS	149
5.5 CASAMENTO	150
5.5 A ENTREGA DA NOIVA NA IFIGÊNIA EM ÁULIS	151
5.6 DOMÍNIOS FEMININOS	154
5.7 CASAMENTO FORA DO MUNDO, CASAMENTO COM HADES	155

5.8 INVERSÃO DA ORDEM CÓSMICA	158
6 IMOLAÇÃO OU ASSASSINATO? VOCABULÁRIO E SIMBOLOGIA DO SACRIFÍCIO HUMANO ENTRE OS GREGOS E NA <i>IFIGÊNIA EM ÁULIS</i>	163
6.1 VIOLÊNCIA SACRIFICIAL	166
6.2 SACRIFÍCIO HUMANO ENTRE OS BÁRBAROS	168
6.3 RELATOS SOBRE O SACRIFÍCIO HUMANO ENTRE OS GREGOS	170
6.4 VÍTIMAS SACRIFICIAIS.....	172
6.5 ANIMAIS ADEQUADOS E INADEQUADOS AO SACRIFÍCIO.....	177
6.6 OS TERMOS LIGADOS AO SACRIFÍCIO E AO ASSASSINATO NA <i>IFIGÊNIA EM ÁULIS</i>	183
7 AGAMENON, MENELAU E ODISSEU: AS DIMENSÕES DO POLÍTICO NA <i>IFIGÊNIA EM ÁULIS</i>	191
7.1 A GUERRA DO PELOPONESO	192
7.2 ODISSEU	197
7.2.1 Odisseu filho de Sisifo	198
7.2.2 Odisseu polúmetis.....	199
7.3 MENELAU.....	203
7.4 ESCOLHA DA GUERRA	206
7.4.1 Livre arbítrio e determinismo	207
7.4.2 Crença nos oráculos	211
7.4.3 Dissolução da armada	212
7.4.4 Motivos da guerra	213
CONCLUSÃO	217
ANEXO 1	222
ANEXO 2	244
BIBLIOGRAFIA	245
ÍNDICE ONOMÁSTICO	261

INTRODUÇÃO

O sentimento e a atitude diante de uma obra de arte milenar são dúbios. De um lado, o leitor não especializado encontrará fruição na leitura do texto trágico, na medida em que se pode deixar envolver pela trama, pela angústia, pelo sofrimento dos personagens. Não é necessário nenhum conhecimento helenístico para compreender a hesitação de Agamenon na primeira cena da *Ifigênia em Áulis*. Podemos participar da solidão desse general de exércitos que, diante da aparente calma dos ventos e da paz dos homens adormecidos, vive a culpa da responsabilidade sobre a iminente morte de sua primogênita.

Nenhuma explicação histórica é necessária para que o leitor sinta a ansiedade do pai no diálogo que mantém com a filha ainda ignorante de seu destino. É muito provável que o efeito dessa cena sobre nós seja semelhante àquele proporcionado ao público a quem a peça foi criada, porque os sentimentos ali evocados não são historicamente ou culturalmente determinados, são humanos, universais, atemporais.

Da mesma forma, não nos surpreende a reação de estupor, desespero e, por fim, ódio de Clitemnestra diante da decisão do marido e dos outros generais gregos de levar sua filha à morte por uma guerra cujas causas são questionáveis. Comove-nos ainda a tentativa vã de Ifigênia ao procurar

dissuadir o pai, que deveria protegê-la como seu *kúrios*, de entregá-la em sacrifício.

As tragédias gregas, de fato, ainda conseguem transmitir de forma eficaz sentimentos verdadeiros. Isso se deve à genialidade dos tragediógrafos, capazes de criar tramas de validade universal. Mas essa é apenas uma parte do conteúdo do texto trágico, pois, como toda obra de arte, é composto em um dado momento histórico e reflete aspectos culturais e históricos de sua época.

O texto trágico mimetiza sentimentos universais, mas também uma visão de mundo marcada historicamente. A esse conteúdo o leitor moderno não tem acesso direto. Para atingi-lo, é preciso conhecer o momento histórico em que tais obras foram criadas, o universo religioso e mítico de que o texto está impregnado; as particularidades e características de cada tragediógrafo.

A compreensão desses fatores, embora seja um exercício intelectual, apenas faz sentido se puder proporcionar ao leitor ou expectador moderno da tragédia a uma compreensão mais profunda do texto, que o levará a uma mais intensa fruição estética. Esta é a intenção neste trabalho. Oferecer ao leitor não especializado um meio de acesso a estratos mais profundos do texto, que revelem toda a força dramática da *Ifigênia em Áulis*, uma vez que, a partir do nosso *locus* cultural, boa parte desse conteúdo escapa-nos.

Como professora, ministrando a disciplina de Literatura Greco-Latina a alunos de graduação em Letras, deparei-me com o problema da recepção dos textos clássicos pelo leitor moderno. A perplexidade de meus alunos diante das tragédias fez-me perceber a necessidade de uma abordagem muito particular desse tipo de texto. Essa abordagem não é uma exclusividade da tragédia clássica, é claro. Obras de diferentes épocas e culturas, sobretudo aquelas mais marcadas historicamente, necessitam, para a sua melhor compreensão, de uma contextualização. Essa necessidade é mais profunda quando se abordam os textos gregos, porque é enorme a distância entre o expectador para quem as peças foram escritas e o leitor ou expectador moderno.

Nesta tese, procura-se realizar uma leitura da peça *Ifigênia em Áulis* de Eurípides que revele a riqueza e a complexidade que escapam à maior parte dos leitores modernos por desconhecimento de aspectos da religiosidade, da cultura e da história gregas. A escolha, certamente em parte arbitrária, de Eurípides e da peça em questão justifica-se por ser tragediógrafo, o último cujas peças chegaram até nós e por apresentar uma série de particularidades em relação a seus antecessores e que procuraremos colocar em relevo em nossas análises.

No primeiro capítulo desta tese, mostraremos, sem a intenção de sermos exaustivos, a fortuna crítica do tragediógrafo. Foram escolhidos para isso representantes das principais correntes interpretativas, tanto antigas, como Aristóteles e modernas, como Nietzsche, Snell, Gill e Williams. Inicia-se pelo comediógrafo, contemporâneo de Eurípides, porque, em suas críticas, encontramos pistas da recepção das tragédias euripideanas em pleno século V, quando de sua apresentação nos festivais.

O comediógrafo condena as mudanças introduzidas na tragédia por Eurípides e mostra que, pela queda do tom grandioso que era característica das tragédias de Ésquilo e Sófocles, Eurípides revela uma transformação na experiência do homem da *pólis* clássica. Se, sobretudo na tragédia esquiliana, são possíveis os personagens nobres e as ações grandiosas, na Atenas de Eurípides, o espaço dos heróis é tomado por seres mesquinhos e vis, como o Agamenon e o Menelau da *Ifigênia em Áulis*.

Na verdade, no curto espaço de tempo que separa o *Agamenon* de Ésquilo da *Ifigênia em Áulis* de Eurípides (52 anos), mudanças profundas haviam ocorrido em Atenas e em toda a Grécia, frutos amargos da Guerra do Peloponeso. Atenas, na época de Eurípides perdera uma figura de vulto como Péricles, morto em 429 a.C. e, com ele, a imagem do homem político honesto e comprometido com o crescimento e a grandeza da *pólis*. Esfuma-se também, com o desaparecimento desse líder, a imagem da cidade vitoriosa, de uma Grécia unida diante de um inimigo comum, o bárbaro estrangeiro.

A guerra fratricida entre atenienses e espartanos leva à penúria uma Atenas que enriquecera com as “sobras” do fundo de guerra da Liga de Delos. A democracia, que, diminuindo a hegemonia aristocrática, dera a possibilidade de ascensão a quem tivesse talento para trabalhar pela *pólis* através do dom da palavra convincente, abriu também espaço a uma nova classe política, comprometida com os próprios interesses e não com o bem da coletividade. A figura do sedutor, mas escorregadio Alcebíades é, nesse sentido, icônica.

O discurso de tipo sofístico, tão importante para a sociedade democrática, é incorporado por Eurípides que dele se utiliza nas tragédias, quando seus personagens desenvolvem longas digressões. Por muitas vezes, como se terá a oportunidade de observar, o tragediógrafo critica o uso de discursos belos, hábeis, mas vazios ou mal intencionados.

Todas essas inovações introduzidas por Eurípides na tragédia ática não foram, no entanto, apenas percebidas e criticadas em seu tempo. Nietzsche, que, em o *Nascimento da Tragédia* enalteceu a riqueza do dionisismo, quando o homem abandona a justa medida para retornar ao coração da natureza no que ela tem de mais rico, mais vivo, mas também de mais selvagem, afastando-se do impulso ao apolíneo, caracterizado pela clareza da racionalidade, também condena em Eurípides a aproximação do discurso trágico com a vida cotidiana e o considera um tragediógrafo menor por ter introduzido a racionalidade do discurso sofístico ao universo poético da tragédia.

No entanto, acredita-se, nesta tese, que a mudança de tom da tragédia, da heroicidade, grandeza e nobreza dos tragediógrafos anteriores não são traços de decadência, como acreditava Nietzsche, mas um recurso usado por um artista lúcido e hábil que soube catalisar as angústias e anseios do homem de sua época e dar-lhes uma forma artística capaz de proporcionar uma reflexão enriquecedora à sociedade ateniense do século V.

É necessário lembrar que a tragédia, na Atenas clássica, era muito mais que entretenimento. Em geral, escapa ao leitor moderno o fato de que o festival trágico é uma instituição política. Após a *performance* dos atores era desenvolvido um debate. Assim, do tragediógrafo exigia-se uma total sintonia com as questões de sua época. Dessa forma, não é Eurípides um artista decadente uma vez que o que faz é refletir a situação que o pensador alemão vê como de decadência de certos valores de sua sociedade, conseqüência, sobretudo do conflito bélico que o acompanhou a maior parte de sua vida.

Destacaremos também a importância social da tragédia e o reflexo por ela desenvolvido dos problemas marcados historicamente, porque estes tendem a escapar ao leitor moderno. A tragédia é, evidentemente, muito mais que isso, ou não manteria ainda hoje a sua relevância e força poética. Mesclado àquilo que é historicamente determinado, está a riqueza poética que se comunica diretamente às emoções humanas essenciais e atemporais.

Ainda no primeiro capítulo desta tese apresenta-se outra via interpretativa da obra euripideana, que se tem mostrado mais produtiva que a aristofânica ou nietzscheana. Para isso, analisaremos a posição do filólogo Bruno Snell acerca não apenas da tragédia euripideana, mas ainda de outros autores gregos. Tal percurso mostra-se necessário uma vez que a visão deste autor, plena de particularidades, insere o tragediógrafo em uma linha evolutiva que tem início em Homero e que nele acaba como seu apogeu.

Embora as teorias do estudioso alemão sejam, sob vários aspectos, questionáveis, como bem o mostram as obras de Christopher Gill e Bernard Williams, elas, no que dizem respeito a Eurípides, redimem sua obra de interpretações como a de Nietzsche. Encerrando o primeiro capítulo sobre a fortuna crítica do tragediógrafo, é apresentada a visão de Jacqueline de Romilly que dedicou todo um livro às inovações da tragédia euripideana. Embora não compactue com a visão evolutiva do positivismo de Snell, Romilly vê na obra do tragediógrafo qualidades que lhe são únicas. Interpreta o discurso desse autor trágico como o primeiro teatro psicológico em que, justamente por

aproximar as personagens do drama de seres de “carne e osso”, desenvolve uma reflexão mais profunda sobre a psique humana.

Romilly também destaca uma mudança nessa nova tragédia no que diz respeito à relação do homem com a divindade. Percebe, em muitas das peças euripedeanas, a ausência das divindades em outras um ataque direto à crença nos deuses antropomórficos. Esse ponto em particular será discutido, sobretudo no capítulo três desta tese, dedicado a Ártemis, deusa que, embora não faça nenhuma aparição ao longo da peça, determinará sua ação.

A atitude de Eurípides quanto aos deuses tem, como será visto na análise da *Ifigênia em Áulis* e de outras peças do autor, uma dupla face. De um lado, o tragediógrafo rejeita certos aspectos da religião antropomórfica em que os deuses são capazes de atos de crueldade e de caprichos injustificáveis. De outro, ao fazer uso do mito e da tradição através deste, impregna suas peças da simbologia do universo religioso o que enriquece poeticamente suas tragédias.

Ainda no intuito de oferecer ao leitor leigo moderno um meio de acesso a estratos mais profundos do texto da *Ifigênia em Áulis*, no segundo capítulo desta tese será apresentada a análise de alguns termos e reflexões filosóficas gregas sobre o trágico. O conceito de mimese que, através da *Poética* aristotélica foi incorporado às teorias literárias modernas, tem uma evolução que revela muito do modo como filósofos como Platão ou o próprio Aristóteles viam o fazer trágico.

O primeiro rejeitava esta forma artística por acreditar que através dela o homem afasta-se daquilo que lhe é essencial, isto é, a busca da Verdade. Como será visto, o filósofo cria que o mundo no qual vivemos é um pálido reflexo/imitação (mimese) de outro mundo, este sim real. Formas artísticas como o teatro, a escultura e a pintura, por exemplo, não fazem mais do que tentar imitar, mimetizar algo que já é uma imitação. A busca filosófica, bem ao contrário, deve afastar-se das aparências e encontrar o que há além delas.

Aristóteles desloca o conceito de mimese reduzindo sua abrangência. Se para Platão ela referia-se a qualquer forma de representação, para Aristóteles refere-se à arte. Uma vez que para este filósofo a literatura mimetiza não o que foi, mas o que poderia ter sido, na ordem do verossímil e do necessário, não há nada de condenável no afastamento desse discurso da busca pela Verdade, como o pregava Platão.

É essa abertura para o que “poderia ser” que dá espaço na obra de Eurípides a personagens como Ifigênia, por exemplo. Sua atitude de aceitação da morte transforma-a na verdadeira heroína da peça, na medida em que é ela que assume a responsabilidade pela manutenção da guerra, ao tomar uma atitude viril, que os grandes generais gregos não puderam tomar.

O segundo capítulo prossegue com a análise da relação entre mito e tragédia. Para uma melhor compreensão de sua função na sociedade grega, é exposto como ocorria a sua transmissão, desde as culturas orais até a Atenas clássica. Além disso, a análise do significado e função do mito para Platão e Aristóteles completa a visão de ambos em relação à tragédia.

Não se pode realmente compreender o discurso trágico se não se conhecem os mitos nos quais os tragediógrafos baseiam-se para compô-los. Essencial também é atentar para o fato de que esses dramaturgos não se limitam a transmitir os relatos tradicionais. Na realidade, a relação entre mito e tragédia é dinâmica. Autores como Eurípides, por exemplo, fazem uso da riqueza e simbologia da tradição, mas reescrevem-na, adaptam-na a suas necessidades. A transformação operada no mito pelos tragediógrafos é reveladora e seu conhecimento nos dá acesso a estratos do texto que passariam despercebidos a um leitor desavisado.

Assim, Eurípides aproxima a tradição ancestral através do uso do discurso mítico à realidade de seu tempo, marcada pela Guerra do Peloponeso, o que determina os rumos da trama e as escolhas de Eurípides no que diz respeito à versão do mito utilizada e às alterações nele realizadas.

Procura-se mostrar, dessa forma, em algumas das peças de Eurípides e na *Ifigênia em Áulis* em especial, como o momento histórico é refletido e mesclado à tradição.

No capítulo seguinte, o terceiro, é analisado como Ártemis, a deusa regente da peça determina a ação e os sentidos profundos do texto. Partimos, a fim de mostrar os atributos e funções da deusa, da análise dos hinos homéricos que refletem a tradição. Neles fica clara a sua função como caçadora, senhora dos territórios selvagens. A relação entre esses domínios e o fato de a tragédia em análise passar-se fora do território da civilização, da *pólis*, em Áulis é determinante para a interpretação da peça, regida, desde seu princípio, pelo signo da violência, que se concretizará no sacrifício de Ifigênia. É desenvolvida, também neste capítulo, uma breve exposição sobre a organização espacial da cidade grega e sua importância simbólica.

A caça e os territórios selvagens, no entanto, não são os únicos atributos da deusa, visto que ela é uma entidade *kourotrophe*, ou seja, é nutriz de jovens, meninos e meninas, que acompanha e protege até a sua entrada na vida adulta. Tem, portanto, uma grande importância na formação das meninas até que se casem e as protege na hora do parto. Esse fato aproxima-a, como protetora, e não como algoz de Ifigênia, que se encontra justamente nesse limiar de passagem entre a infância e a vida adulta, representada para as meninas pelo casamento.

Procura-se estabelecer no capítulo sobre a deusa como suas múltiplas facetas relacionam-se de maneira rica e complexa com a trama e como o conhecimento desta simbologia é importante para a compreensão da peça. Além disso, fala-se sobre os rituais formativos da vida das meninas, como as pequenas ursas e sobre a importância de sua participação nos coros, muitos desses em honra a Ártemis, sempre estabelecendo a conexão dessas tradições com a personagem Ifigênia.

A centralidade na peça em análise da figura da heroína revela um outro traço importante da obra de Eurípides e das inovações por este

introduzidas na tragédia grega: a importância das personagens femininas não só na *Ifigênia em Áulis*, mas no conjunto da obra do tragediógrafo. Das dezenove peças eurípideanas que chegaram a nós, doze são protagonizadas por mulheres ou tem um coro feminino. Neste capítulo, então, analisamos o *locus* das mulheres na sociedade grega e o tratamento dado às personagens por Eurípides.

Mais uma vez as comédias de Aristófanes mostram-se expressivas no que diz respeito à recepção da obra eurípideana na *pólis* ática do século V, uma vez que, novamente, as críticas lançadas ao tragediógrafo em comédias como as *Tesmoforiantes*, por exemplo, indicam o choque diante da renovação da tragédia realizada por Eurípides. Nesta comédia, as mulheres, reunidas para o ritual sagrado das Tesmoforias, acusam-no de ter criado em suas peças personagens femininas execráveis o que teria lançado sobre todas mulheres a desconfiança dos homens.

De fato, muitas das personagens das peças de Eurípides cometem atos condenáveis, como o matricídio por Medeia, ou a paixão proibida de Fedra que leva Hipólito à ruína. Mas há outras personagens, como Ifigênia, Macária, Polixena que, ao contrário, são admiráveis e mostram-se as figuras mais íntegras diante de um ambiente corrompido. Essa dualidade deveu a Eurípides tanto a acusação de misógino como o de feminista *avant la lettre*. De fato, é surpreendente que, em uma cultura machista como a grega do século V, seja dado tanto espaço e voz às mulheres. Mesmo as “vilãs”, como Medéia e Fedra, apresentam o ponto de vista feminino e falam a partir do *locus* que lhe era determinado, denunciando suas mazelas.

A fim de mostrar ao leitor não helenista qual era, afinal, o espaço dado à mulher na Grécia, realizamos uma exposição panorâmica que parte de dados retirados do período neolítico, quando as divindades femininas tinham predominância absoluta na vida religiosa. Em seguida, analisa-se o espaço dado à mulher no período micênico, quando ao lado das divindades femininas surgem as masculinas e na literatura anterior a Eurípides, especialmente na *Teogonia* e n'Os *Trabalhos e os Dias* de Hesíodo e em um poema de

Semônides de Armorgos, todos expressivos do imaginário grego que cerca as mulheres. Por fim, fala-se do *locus* da mulher na sociedade grega clássica.

Expressiva para a compreensão da peça *Ifigênia em Áulis* é a situação de quase absoluta segregação a que a mulher era submetida no século V. Apenas na vida religiosa da *pólis* as mulheres tinham função ativa. Quanto a todos os outros aspectos de sua vida, eram vistas como eternas dependentes, como o mostram os costumes que cercavam o dote, por exemplo.

Feita essa reflexão que procura situar o leitor da *Ifigênia em Áulis* nas especificidades dessa cultura tão distante da nossa, passa-se à interpretação da peça no que tange às atitudes da protagonista que assumirá uma posição masculina na medida em que aceita o sacrifício a fim de que se possa realizar a Guerra de Tróia e a Grécia possa vingar a afronta bárbara do rapto de Helena. A jovem afirma, então, buscar para si a glória, *kléos*, que, como se vê nesse capítulo era a ambição maior do herói na sociedade homérica.

Mais uma vez, Eurípides marca a diferença desse passado distante, em que havia espaço para grandes heróis e magníficas e nobres figuras de comando, como o eram o Agamenon e o Aquiles de Homero, para seu tempo, em que esses mesmos personagens transformar-se-ão em figuras vis e mesquinhas.

No início da trama da peça em análise, a jovem Ifigênia é atraída a Áulis com a promessa do casamento, que, como é exposto no capítulo quatro desta tese é, juntamente com o nascimento do primeiro filho, o acontecimento mais marcante na vida de uma mulher. O pretexto utilizado pelo general grego não é fortuito. Em vários momentos da trama, o sacrifício é comparado com o casamento.

A fim de melhor compreender a importância desse passo na vida de uma jovem grega, faz-se no capítulo cinco uma exposição panorâmica dos rituais formativos das meninas e sua relevância simbólica. São eles a

Arrephoria, a *Arkteia*, a função de *Kanephoros*, a participação nos coros e, finalmente, os rituais matrimoniais.

O casamento na Grécia era formado por duas séries de rituais, os primeiros tinham a função de desligar a jovem da casa paterna, os seguintes a de integrá-la à casa do marido. Os rituais matrimoniais têm uma função importante no sistema de trocas da sociedade civilizada. É pelo matrimônio que se garante a descendência legítima que torna possível a continuidade ordenada da *pólis*. Uma vez que Agamenon transfere tais rituais do espaço civilizado para os territórios selvagens transforma essa ocasião salutar em um acontecimento monstruoso.

A importância da compreensão dos rituais matrimoniais para a interpretação da *Ifigênia em Áulis* provém do fato de que em nível simbólico o casamento e o sacrifício equivalem-se. De um lado porque mesmo a união salutar implica a morte simbólica da menina para o nascimento da mulher. De outro porque, nessa peça, o sacrifício é referido por mais de uma vez com o casamento de Ifigênia com o senhor dos domínios subterrâneos e dos mortos, Hades.

A entrega da jovem não ao noivo prometido, mas à morte, revela o caráter monstruoso da linhagem dos tantáidas, a que Agamenon pertence. O mito revela que é prática nessa família o consumo dos filhos. Seja literal, como no caso de Pélops servido em banquete aos deuses por seu pai, Tântalo, e no caso de Atreu que cozinha os próprios sobrinhos para servi-los ao irmão Tieste; quanto simbólico, como no caso de Agamenon e Ifigênia.

De fato, a imolação da jovem está inserido na linhagem maldita dos tantáidas e é ora visto como sacrifício legítimo, ora como assassinato. Por esse motivo, o tema central do capítulo seis desta tese é a simbologia do sacrifício humano entre os gregos e na *Ifigênia em Áulis*. A partir de Dennis Hughes, será definida a diferença entre o assassinato ritual e o sacrifício humano para os gregos e outros povos da antigüidade.

O horror diante da morte de Ifigênia provém do fato de que o sacrifício humano, como o provam vestígios arqueológicos, não era prática entre os gregos, seja os da época clássica, seja entre os de períodos anteriores. A verossimilhança do ato no teatro ateniense dá-se pelo fato de que os gregos acreditavam, como se pode deduzir de relatos, que tais atos eram cometidos em períodos remotos de sua história. Além disso, os bárbaros contemporâneos dos gregos do período clássico sacrificavam pessoas aos deuses.

Analisa-se, também, neste capítulo porque as vítimas humanas preferenciais para os sacrifícios eram as jovens virgens. Uma das hipóteses provém do fato das meninas ainda não pertencerem ao mundo adulto, o que as aproximaria do universo guerreiro. Outra teoria vê o sacrifício das virgens como um sintoma da renúncia sexual necessária aos homens em período de guerra. Ambas aproximam as *parthénoi*, virgens, do mundo da guerra e abrem uma exceção para o acesso feminino em um espaço predominantemente masculino.

Também expressiva e digna de nota sobre a natureza das vítimas sacrificiais são as comparações feitas por Eurípides em sua obra das jovens com animais o que revela dois dados importantes sobre os rituais de sacrifício gregos. De um lado aponta para a possibilidade de substituição animal (o que de fato ocorrerá na *Ifigênia em Áulis*) e de outro para a adequação da vítima ao sacrifício. Como será visto, as metáforas utilizadas por Eurípides revelam o caráter monstruoso do sacrifício humano.

Ao longo desta tese, são analisados vários trechos de peças de Eurípides e textos de outros autores, tragediógrafos, poetas, historiadores gregos. Com exceção dos excertos retirados da *Ilíada* e da *Odisséia*, traduzidos por Carlos Alberto Nunes e da *Teogonia*, traduzidos por J. A. Torrano, as traduções foram realizadas por nós. É importante notar que essas traduções não têm nenhuma pretensão artística, nosso intuito era apenas o de demonstrar hipóteses e assertivas sobre os temas tratados. Em muitos momentos, sobretudo no capítulo seis, como veremos a seguir, foram analisados o significado e o uso de termos gregos, os quais são sempre

transliterados para o alfabeto latino, a fim de revelar dados do texto que normalmente escapam à maioria dos leitores dos textos clássicos.

Ainda no que diz respeito ao sacrifício é realizado no capítulo seis um inventário dos termos utilizados por cada personagem, em diferentes momentos da trama, para se referir à iminente morte de Ifigênia. Esta análise revela sentidos mais profundos e sutis do texto que tendem a perder-se nas traduções, visto que nosso léxico é muito mais simples sobre um tema tão distante de nossa realidade como o sacrifício.

É muito interessante notar o jogo realizado pelo dramaturgo que conforme o personagem e o momento da trama utiliza-se de termos que denotam o sacrifício em sua feição mais sangrenta, o assassinato ou o sacrifício legítimo e salutar da *pólis*. Pelo uso de determinados termos revela-se o ponto de vista e o interesse de cada personagem em relação ao oferecimento da jovem a Ártemis e a riqueza poética do texto original.

Por fim, no capítulo sete será retomado o tema da Guerra do Peloponeso a fim de analisar a sua relação com os personagens Agamenon, Menelau e Odisseu na *Ifigênia em Áulis* e na obra de Eurípides como um todo. A figura histórica de Alcebiades, embora não possa ser diretamente associada a nenhum desses personagens revela que tipo de homens em comando Eurípides deseja criticar.

É especialmente interessante a força de Odisseu na *Ifigênia em Áulis*, ainda que em nenhum momento esse personagem entre em cena. Sua sombra ameaçadora estende sua influência sobre a trama. Ao compor esse personagem, o tragediógrafo faz uso da tradição mítica, mas apenas para alterá-la de acordo com suas necessidades artísticas (a filiação de Odisseu é recriada), revelando uma das principais forças da tragédia grega que é esse mesclar entre tradição e atualidade que tanto enriquecem os sentidos do texto.

Através da análise de personagens como Agamenon e Menelau muito se nos revela da classe política ateniense, mas muito também da impotência

humana diante de um destino avassalador. É conhecido o fatalismo da tragédia grega, mas, de forma hábil, Eurípides questiona os limites do destino, na medida em que os personagens da peça refletem sobre a possibilidade de abortar a guerra de Tróia e retornar a suas casas, visto que o próprio motivo da guerra é visto por praticamente todos como fútil. O tragediógrafo leva adiante esse racionalismo do século V que Sófocles já pusera em foco no seu Édipo Rei, quando seu protagonista mostra-se descrente diante da crença oracular e desenvolve um verdadeiro inquérito que, no entanto, o levará diretamente àquele destino previsto pelo oráculo. Também em Eurípides o destino cumpre-se, mas o fato dos personagens questioná-lo abertamente é revelador de que se operara uma mudança importante no imaginário grego.

Esperamos, portanto, oferecer com esta tese uma leitura da tragédia *Ifigênia em Áulis* que faça justiça à genialidade de seu autor e que possibilite ao leitor moderno um acesso a estratos do texto que normalmente não são por eles percebidos.

Status questionis: a fortuna crítica de Eurípides e a influência sofística

Eurípides, nascido em c. 480 a.C. e morto 406 a.C., é o último dos tragediógrafos cujas peças chegaram até nós. Influenciado por seu tempo, marcado pelo advento da filosofia de tipo sofística e a socrática, deixa entrever, sob o disfarce do mito, o mundo dos mortais, distanciando-se do universo mítico e divino que era predominante em seus predecessores e aproximando-se de uma abordagem racional dentro do contexto estético da tragédia ática. Como consequência desse distanciar, Eurípides promove também uma humanização dos personagens trágicos que não se apresentam mais em sua grandeza aristocrática, mas estão em consonância com a nova realidade de Atenas marcada, no século V, pela democracia.

As inovações da obra de Eurípides lhe valeram duras críticas já em seu tempo, como veremos em uma breve análise das *Rãs* de Aristófanes, seu contemporâneo que, admirador da tragédia esquiliana, vê em Eurípides o sinal da decadência de seu tempo. Séculos depois, críticas que, sob alguns aspectos, assemelham-se às do comediógrafo grego foram cunhadas por Nietzsche em função de seu fascínio pelos aspectos mais obscuros do discurso trágico: a violência e o descontrole do dionisismo. Também ele verá em Eurípides alguém que presta um desserviço à tragédia, por afastar-se de sua forma tradicional e aproximá-la das formas do discurso racional, sobretudo o de tipo sofístico. A interpretação nietzscheana, no entanto, baseada em seu conceito de dionisismo é, como percebe

Vernant (2001, p. 240) “le produit de l’histoire moderne des religions” e não uma “donnée de fait”.¹

Estenderemos mais, no entanto, a análise da teoria de Bruno Snell sobre Eurípides por ser mais próxima a nossa visão do tragediógrafo grego e por estar mais próxima à maioria das correntes dos estudiosos modernos.

1.1 O Eurípides 'conversador' da comédia de Aristófanes

Essa mudança de 'tom' na tragédia fora já reconhecida na Antigüidade por Aristófanes que, em suas críticas, traz-nos uma visão importante sobre a particularidade de Eurípides em relação a seus antecessores. Nas *Rãs*, peça de 405 a.C. (portanto, logo após a morte de Eurípides), Aristófanes dedica-se a demonstrar as fraquezas do tragediógrafo para o público ateniense.

No desenrolar da comédia, Dionísio, acompanhado por seu servo Xantias, desce aos infernos e torna-se o juiz de uma disputa entre Ésquilo e Eurípides pelo título de melhor tragediógrafo. Através do debate que se desenvolve como conseqüência da disputa, depreende-se a visão daqueles que criticavam Eurípides.

Logo no início do debate, Eurípides critica a nobreza da linguagem de Ésquilo que 'adotará um ar solene', *aposemnyneítai*, que usava para 'falar das maravilhas', *eterateúeto*, que punha em suas tragédias (vv. 843-835²). É interessante notar que o verbo *terateúomai* significa a um só tempo 'dizer coisas maravilhosas' e 'inverossímeis'. Desse modo, o que o Eurípides de Aristófanes está fazendo é justamente condenar a falta de realismo do teatro esquiliano. Realiza, assim, sua crítica de maneira hábil, na medida em que aquilo que é colocado em forma de reprovação contra Ésquilo é justamente o que o comediógrafo considera as suas maiores qualidades.

¹ “o produto da história moderna das religiões e não uma *donnée de fait*. A bibliografia sobre o tema é dada por Vernant na nota 5 da mesma página.

² Todos os versos citados das *Rãs* de Aristófanes referem-se à edição grega: Aristophanes, *Frogs* (ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>)

Aristófanes constrói a perspectiva de que ocorreu um empobrecimento da tragédia de Eurípides se comparada à de Ésquilo. O personagem Eurípides discorre em vários momentos sobre a linguagem rebuscada e pesada de Ésquilo: "e dizia uma dúzia de palavras bovinas" *rhémata bóeia* v. 925, com termos desconhecidos do público, *agnóta tóis teoménois*, v. 927, contrapondo-a à sua, simples, direta e compreensível ao grande público, linguagem submetida a um regime de emagrecimento, *tò báros apheílon*.

Essas, que para o Eurípides de Aristófanes são suas maiores qualidades, são justamente o sintoma do empobrecimento a que, segundo o comediógrafo, submeteu a arte trágica. Os personagens de Ésquilo pouco falavam (recurso que enriquecia suas peças e lhes conferia uma maior tensão dramática), como acusa Eurípides nos versos 911-2 das *Rãs*. Essa característica, no entanto, era, segundo o próprio Dionísio, agradável, pois nela o Deus encontrava mais encanto que no 'matraquear', *alóúntes* v. 917, de Eurípides. Nos dramas deste último, ao contrário, o primeiro personagem a entrar em cena já expunha toda a trama da peça (945-7).

Aristófanes também apresenta o que considera as perversas 'modernidades' de Eurípides no que se refere à impiedade. No verso 888, logo depois de Ésquilo invocar Deméter como sua defensora no debate, Eurípides afirma que são outros os deuses para quem dirige suas preces. Ao que Dionísio pergunta: "alguns deuses teus, particulares, recentemente cunhados?" v. 890. O termo utilizado, *kómma*, tem o significado primeiro de cunhagem de moedas, ligado, portanto, estreitamente ao campo semântico das transações pecuniárias. Aristófanes mostra, com essa expressão, o caráter condenável da mentalidade de Eurípides diante da religião tradicional.

Essa nova mentalidade está ligada diretamente à introdução, no universo trágico, de dois outros aspectos. O primeiro deles é o da apresentação de personagens menos nobres. Eurípides, ainda nas *Rãs*, vangloria-se de fazer falar mulheres, escravos, amas, ao lado de senhores, v. 950-1. Considera-se, por isso, democrático, v. 953. O segundo é a introdução na tragédia de pequenas intrigas domésticas, *oikéia prágmata*, v. 960.

Todos esses aspectos revelam uma nova sociedade na Atenas de Eurípides. Sociedade em que os grandiosos personagens da épica ou das tragédias anteriores não fazem mais sentido. Não se está afirmando aqui, no entanto, que as mulheres e os escravos possuíssem mais espaço na sociedade democrática, isso seria um erro, mas a bravura heróica que por milênios definira a *aretê*, a nobreza, fora então substituída por novos valores. A *pólis* democrática verá emergir a figura dos sofistas, que levarão aos cidadãos a nova ferramenta do poder, i. e., a capacidade retórica.

Na tragédia de Eurípides, juntamente com a simplificação da linguagem da tragédia, abordada acima, há a introdução dos longos discursos, *ágon*, em que os personagens refletem sobre sua condição. Esse aspecto tão marcante da tragédia eurípideana não escapará à percepção e à crítica mordaz de Aristófanes. Eurípides afirma, no verso 954 das *Rãs*, que ensinou seus personagens a 'matraquear', *lalêin*. A escolha pelo verbo *lalêin* é expressiva, pois significa mais que falar, discutir, discorrer. Seu sentido primeiro é o de falar, 'jogar conversa fora', deixando claro que o comediógrafo considerava inúteis as longas digressões dos personagens de Eurípides.

Não há dúvida de que Aristófanes, em suas críticas mordazes ao desafeto, apreendeu muito bem o teor das inovações introduzidas por Eurípides na tragédia grega: a queda de tom que desenobrece os personagens, a introdução de longos discursos que interrompem o ritmo das peças, o espaço dado a mulheres e serviçais, entre outros. Tais mudanças, no entanto, como veremos ao longo desta tese, apresentam uma riqueza muito particular e demonstram a genialidade de um autor capaz de perceber de forma aguda as vicissitudes de sua época e introduzi-las no discurso trágico.

1.2 O Eurípides 'burguês' de Nietzsche

Outro autor, desta vez moderno, percebeu e criticou as mudanças introduzidas pela tragédia de Eurípides. Em *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche³

³ A tradução a que nos referimos não possui data de edição.

interpreta o advento da filosofia socrática como o fim da riqueza do dionisismo que até então teria regido o pensamento grego e faria da tragédia esse acontecimento único na história da cultura. Condena igualmente a perda do tom grandioso das tragédias anteriores para o estilo mais realista e racional de Eurípides.

Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas da natureza. Nietzsche, p. 73-4

E ainda:

A mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípides edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali o semi-deus na tragédia e o sátiro bêbado ou o semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem. Nietzsche, p. 74

Assim como Aristófanes, Nietzsche percebe as mudanças introduzidas ao fazer trágico por Eurípides e as condena. Há, efetivamente, uma descida de tom entre os tragediógrafos anteriores, sobretudo em relação a Ésquilo. O que se questiona nesta tese é se tais inovações seriam realmente sintoma do empobrecimento do discurso trágico, da decadência da arte trágica que se encerraria com Eurípides, ou uma nova forma de expressão, diferente das anteriores, mas igualmente rica a seu modo. É interessante recordar que, nos 52 anos que separam as apresentações da trilogia *Orestia* de Ésquilo da *Ifigênia em Áulis* de Eurípides, a situação na Grécia mudara significativamente, sobretudo como resultado da guerra fratricida entre Atenas e Esparta. O período áureo da democracia grega já havia acabado na época de Eurípides. O tom grandioso e heróico do Agamenon de Ésquilo não mais cabia na *pólis* semi-arrasada pela guerra. O entusiasmo diante da própria glória e grandeza havia cedido lugar à descrença no sistema político da *pólis* Ática.

Na visão de Nietzsche, Eurípides é uma metáfora daquilo que ele encara como a decadência grega. No entanto, essa interpretação somente pode ser

considerada no contexto da obra do filósofo e não simplesmente como uma interpretação da tragédia grega nela mesma, visto que lê a obra à procura de elementos que confirmassem uma concepção de homem e de herói que são marcas de sua própria filosofia.

Nesta tese procuramos mostrar que aquilo que ocorre é sim uma transformação de tom e uma perda da sutileza poética, da complexidade dos tons e contra tons de Ésquilo para uma tragédia mais plana que compensa essa perda de dramaticidade pelo uso do patético e da crítica à estrutura política e à nova mentalidade trazida pelo movimento sofístico. No entanto, essa queda é justificada, uma vez que, por essa nova estética, apresentava à sociedade de seu tempo questionamentos mais relevantes cumprindo, portanto, com um dos reconhecidos papéis sociais da tragédia grega, a saber, a apresentação de questões polêmicas.

1.3 O resgate de Eurípides por Bruno Snell

Mas, se Nietzsche, que, em 1872, interpretara a obra de Eurípides sob o prisma da perda da sutileza poética e do desenobrecimento do discurso trágico, fala em decadência, outros estudiosos vêem Eurípides como o ponto culminante de um longo processo de evolução. Em 1896, Bruno Snell lança o livro *Die Entdeckung des Geistes* que, imbuído do espírito positivista, via nas transformações históricas, culturais e literárias uma linha evolutiva que encarava a tragédia euripideana não como um sintoma da decadência grega, mas, ao contrário, como a culminância de um longo processo de desenvolvimento do espírito grego e ocidental.

Sua tese consistia na hipótese de que, na obra de Eurípides, mostrar-se-ia, pela primeira vez na história, o sujeito individual, capaz de tomar sozinho suas decisões, não sendo doravante um mero joguete dos deuses e do destino. Para compreender a visão de Snell, será preciso examinar o que ele considera uma linha evolutiva que teve em Eurípides sua culminância e seu início em Homero. Segundo o autor (2001⁴, p. 55): “Na ação e no sentimento do homem vê ele [Homero] o efeito

⁴ A data referida é a da edição brasileira de que fazemos uso.

de forças divinas operantes, não são eles, portanto, senão uma reação dos órgãos vitais a um estímulo concebido em forma de pessoa.”

1.4 Homero, segundo Snell

Homero consideraria, portanto, o homem como o resultado de influências externas e como fonte de novas influências. Na época em que teriam sido escritos os poemas homéricos, a noção de intelecto, tal como a conhecemos, ainda não existiria, não apenas no Ocidente, mas também no Oriente, pois o mesmo autor afirma que, embora os gregos tenham herdado muitas concepções orientais, na área em questão eles foram independentes. Como seria, então, o homem antes da descoberta da mente?

Esse ser, representado pelo herói épico, não teria unidade psicológica e mesmo a percepção de uma unidade física, ele ainda não veria a si mesmo como um indivíduo capaz de volição ou de qualquer forma de deliberação.

Conseqüentemente, o homem dos primeiros séculos não podia conceber nem mesmo o 'caráter' do indivíduo. Também aqui não se pode naturalmente dizer que as grandes figuras dos poemas homéricos não tenham linhas bem determinadas, ainda que as formas grandiosas e típicas nas quais se efetuam suas reações não sejam representadas explicitamente como 'caráter' em sua unidade espiritual e volitiva, isto é, como espírito e como alma individual. Snell (2001, p. xxi)

A prova da existência desse ser fragmentado é buscada por Snell no vocabulário do dialeto homérico, no qual se sublinha a ausência de uma série de termos que definiriam o homem como indivíduo. O autor conclui que, uma vez não existindo palavras específicas para, por exemplo, o corpo vivo unificado, esse conceito também não existiria. O único termo para o corpo, *sôma*, é aplicado apenas ao cadáver, e não ao corpo vivo. A este último faz-se referência sempre para partes separadas, membros ou órgãos internos. O homem homérico veria, assim, o seu próprio corpo não como uma unidade, mas como o agregado de partes relativamente independentes. Segundo Snell, a representação pictórica referente à mesma época, estilo denominado geométrico, confirmaria essa noção, uma vez que

a figura humana nos vasos desse período é representada como tendo os membros de um tamanho exagerado e as junções minimizadas.⁵

O fato de que os gregos dos primeiros séculos não concebem o corpo como unidade, nem na língua nem nas artes plásticas, confirma o que nos haviam demonstrado os diversos verbos de "ver". (...) No tocante ao corpo, as coisas provavelmente se desenvolvem da seguinte maneira: quando o homem dos tempos primitivos quer indicar uma pessoa que a ele se apresenta, basta que se pronuncie o nome dela, que diga: este é Aquiles, ou então: este é um homem. Quando se quer fazer uma descrição mais precisa, indica-se antes de tudo, aquilo que impressione aos olhos, a saber, os membros; só mais tarde é que a relação funcional desses membros passa a ser reconhecida como essencial. Snell (2001, p.7)

O estudioso defende que o pensamento homérico, se comparado àquele dos períodos posteriores, é primitivo. Mas, se assim fosse, seria muito mais provável e lógica a percepção do corpo como uma unidade, visto que é de tal forma que se apresenta à percepção, como membros fisicamente conectados que se movem harmoniosamente. A teoria de que o corpo seria composto por partes independentes necessitaria de um raciocínio muito mais sofisticado, porque mais distante da percepção imediata.

Além disso, Snell não encontra um termo para intelecto ou alma e conclui que essas noções só viriam a ser em um período posterior da história Grega. O termo *psychê*, que tardiamente será identificado com o nosso conceito de alma, refere-se em Homero ao sopro de vida e só é utilizado quando deixa o corpo no momento da morte. Não há o uso de *psychê* como tendo uma função no corpo vivo. Para Snell, outra consequência do fato dos personagens não serem indivíduos é que eles não têm uma percepção dos próprios sentimentos, ou das sensações como sendo algo particular, experimentado diferentemente pelos homens. Assim, quando um personagem de Homero encontra-se entre duas possibilidades de decisão, não veria a si mesmo como experimentando uma dúvida, mas como se duas partes de si mesmo, representadas em geral pelos órgãos, não concordassem entre si:

⁵ Cf. Anexo 1, figuras 1e 2.

Não existem, em Homero, sentimentos opostos em si: apenas Safo irá falar do 'doce-amargo' Eros; Homero não podia dizer 'queria e não queria', e em vez disso, diz εχρον ακοντι γε τηψμο, isto é, 'querente, mas com o thymos não querente'. Não se trata aqui de um dissídio interno, mas de um contraste entre o homem e seu órgão, como se disséssemos, por exemplo: minha mão esquerda estendeu-se para agarrar, mas eu a retraí. Trata-se, portanto, de duas coisas ou dois seres distintos, em luta entre si. Por isso, em Homero jamais encontramos um verdadeiro ato de reflexão nem um colóquio da alma consigo mesma, e assim por diante. Snell (2001, p. 19)

Novamente, Snell supõe que o homem homérico, ao invés de simplesmente se ver como em dúvida entre duas alternativas, imagina uma opção muito mais complexa, como se uma parte de si mesmo estivesse em discordância com o resto, não no sentido abstrato como nós utilizaríamos tal imagem, mas no sentido literal.

Ora, é verdade afirmar que a linguagem homérica tende a utilizar imagens concretas para representar situações que, para a nossa percepção, são abstratas, talvez isso seja mesmo o reflexo de uma forma de pensamento primitivo, mas certamente não é a prova da inexistência de reflexão ou da existência de uma percepção da realidade tão tortuosa. Sob alguns aspectos como, por exemplo, o do enorme vocabulário para os termos relacionados à visão, que Snell toma como uma prova de que o homem homérico fixa-se mais no órgão – no caso os olhos – do que na função – visão – seria mais uma prova de sofisticação estética que de primitivismo de concepção. A diferença entre o uso de *dérkesthai*⁶, de *leússō*⁷ ou ainda *óssesthai*⁸, todos significando ver e todos exclusivos do dialeto homérico, por exemplo, ocasiona um efeito poético sutil, que só vem a enriquecer os recursos expressivos.

Esse homem definido por Snell não pode, é claro tomar decisões:

⁶ O verbo exprime a idéia de 'ver' sublinhando a intensidade o a qualidade do olhar (com seus determinantes como deinón etc.). Dito de serpentes, da águia, da Górgona, de guerreiros em combate, por consequência de viver, ter o olhar vivo. In: Chantraine (1999).

⁷ "Dirigir seu olhar na direção de, ver". Esse verbo exprime a idéia de um fluxo visual emitido pelos olhos e não pelo objeto. Chantraine (1999).

⁸ Ver, mas, sobretudo, no sentido figurado, "ver em seu espírito".

Em Homero, os deuses promovem todas as mutações. (...) Duas ações desenvolvem-se paralelamente uma no mundo superior dos deuses, a outra na terra, e tudo o que sucede aqui embaixo acontece por determinação dos deuses.

A ação humana não tem nenhum início efetivo e independente; o que é estabelecido e realizado é decisão e obra dos deuses. E, já que a ação humana não tem em si o seu princípio, muito menos terá um fim próprio. Só os deuses agem de modo a alcançar aquilo que se propuseram; e se até o deus não pode levar a bom termo todas as coisas; se a Zeus, por exemplo, não é concedido salvar da morte o filho Sarpédon, ou se Afrodite chega mesmo a ser ferida em combate, pelo menos, poupa-se a eles a dor dos homens, condenados à morte. Snell (2001, p. 29)

1.5 A lírica arcaica e a teoria da consciência individual de Snell

Segundo a teoria evolutiva de Snell, o elemento intermediário entre a inexistência de um sujeito individual e sua realização na tragédia de Eurípides é a lírica arcaica, sobretudo com Arquíloco e Safo que, ao deslocar o foco de interesse de um passado mítico para o seu próprio tempo e para questões de caráter pessoal, caminha mais um passo no sentido da criação de uma noção de indivíduo que se vê como um ser único sobre o qual os deuses não possuem a mesma influência e poder. "Essa passagem da literatura para o imediato da vida, que aqui surge pela primeira vez, constitui uma nova fase da evolução do espírito europeu." Snell (2001, p. 61)

Este passo evolutivo ocorre na mesma época em que o grande legislador Sólon (século VI a.C.) procura superar as lutas de clãs e dar unidade ao Estado por meio da lei. É natural que a consciência individual e política nasçam juntas, visto que a noção de cidadão implica a luta pelo que se considera justo e melhor para a comunidade. Um indivíduo que faça parte de uma massa sem vontade não poderia agir dessa forma. Segundo Snell (2001, p.78), "O direito é o novo laço que une os homens."

Ainda assim, essa nova tendência não ainda não vê a ação humana como atividade do indivíduo, "visto que a conscientização do sentimento individual só leva

ao senso da impotência, à *amekhanía* e a consciência da vicissitude das coisas não orienta para o agir positivo, mas para o suportar e o resignar-se." Snell (2001, p. 72)

A espontaneidade do espírito é vista, porém, por Arquíloco, Safo e Anacreonte apenas dentro de uma esfera relativamente restrita do sentimento. Os movimentos violentos do ânimo são, também para eles, produzidos pela intervenção da divindade: somente o sofrimento da alma é sentido como coisa pessoal. E o campo da vontade e da ação ainda não está aberto.

1.6 O conceito de individualidade na tragédia grega

O primeiro sintoma dessa 'abertura' do campo da vontade e da ação é vista, segundo esta teoria, na obra de Ésquilo em que o homem já não pode mais contar com a certitude do mundo dos deuses que dava um sentido e um valor inequívoco à vida humana. No momento em que os próprios deuses são colocados em disputa no final das Eumênides, mostra-se que não se vive mais em um mundo de certezas.

O ser humano está à mercê das discordâncias divinas, abandonado às próprias forças, mas ainda está amparado pela noção de justiça, personificada na figura Zeus que está, no entanto, agora mais próxima da abstração do conceito de justiça que dos deuses antropomórficos, plenos das virtudes e dos defeitos humanos dos deuses de Homero. Nessa época, o homem começa a refletir criticamente sobre o divino e, como conseqüência desse questionamento, encontra-se sozinho como nunca antes estivera. Segundo Snell (2001), os personagens de Sófocles são ainda mais solitários que os de Ésquilo. São vistos pelo estudioso alemão como homens e mulheres de ação. "Também eles agem segundo idéias pessoais precisas, mas, nesse caso, em contraste consciente com o mundo que os circunda. E assim a ação conduz à ruína." Snell (2001, p. 113)

Snell, finalmente, chega a Eurípidés ao afirmar que seus personagens soltam-se dos antigos laços sob o questionamento dos valores tradicionais, da existência dos deuses, da validade da glória e do heroísmo.

Tudo o que na época anterior era honrado através da imagem da luz como um valor universalmente reconhecido – a glória radiante, a ação luminosa, a esplêndida representação das figuras dos heróis – empalidece cada vez mais diante das novas questões: Que impulso o impeliu à ação? Foi justo o que eles fizeram? E esse esplendor divino empalidece tanto mais rapidamente na medida em que Eurípides tem um senso exasperado da diversidade que transita entre substância e aparência.

Snell não percebe, como Nietzsche, a perda da tensão dramática tão rica em Ésquilo e Sófocles, mas destaca a riqueza dessa nova percepção e dessa nova forma de pensar o mundo. O que Eurípides realiza, na verdade, é uma racionalização da tragédia, consoante ao questionamento filosófico de sua época. Mas, para compensar a perda da qualidade estética, o tragediógrafo apela para o patético, na tentativa de manter o conteúdo literário da tragédia. Nas palavras de Snell (2001, p.115):

Eurípides desenvolve aquilo que Ésquilo havia iniciado: a realidade que o drama procura está no mundo do espírito, e para dar realce a essa realidade, deve ele, por sua vez, reduzir os acontecimentos a formas estilizadas e puras; cria, assim, situações exasperadas; onde tudo tende para uma ação decisiva, mas esforça-se em fazê-las parecer naturais por meio de um ambiente mais próximo da realidade e mediante motivações psicológicas. A necessidade de representar a essência da ação também leva Eurípides ao jogo cênico, isto é, a uma realidade artística que não é a realidade da vida.

1.7 Williams e Gill e a crítica às teorias de Bruno Snell

As teorias de Bruno Snell e de outros que seguiram a mesma linha evolutiva na interpretação da literatura, cultura e filosofia grega foram muito criticadas por autores como Bernard Williams (1993) e Christopher Gill (2002), por exemplo. Essas teorias foram classificadas por esses autores como de tipo progressivista ou neo-cartesiana. A principal objeção de Gill e Williams a essas teorias vem do fato de elas pressuporem uma superioridade da nossa cultura em relação à grega, sobretudo no

tocante à épica homérica. Os progressivistas, assim tomam a cultura grega como primitiva, e a vêem como muito diferente da nossa.

A abordagem dos autores supracitados, ao contrário, procura aproximar-nos dos gregos pela assunção de que aquilo que vemos como alteridade é na realidade uma percepção equivocada não da cultura grega, mas da nossa. A revisão dos conceitos de volição, escolha, ação e livre arbítrio entre os gregos teria a importante função de lançar nova luz sobre a nossa própria concepção a respeito desses argumentos. Williams (1993) afirma que,

In criticizing what I call progressivism, I am not saying that there has been no progress. Indeed, there was progress in the Greek world itself, notably to the extent that the idea of *arête*, human excellence, was freed to some extent from determination by social position. Still more there are differences, differences we must approve, between ourselves and the Greeks. The question is how these differences are to be understood. My claim is that they cannot best be understood in terms of a shift in basic ethical conceptions of agency, responsibility, shame, or freedom. Rather, by better grasping these conceptions themselves and the extent to which we share them with antiquity, we may be helped to recognize some of our illusions about the modern world, and through this gain a firmer hold on the differences that we value between ourselves and the Greeks. P. 6-7⁹

Em nossa opinião, são válidas as críticas de Williams e Gill no tocante a essa dita 'evolução' do conceito de individualidade na cultura grega. Snell equivocase ao considerar que na épica não há decisão, nem auto percepção ou liberdade de ação para o indivíduo. O Aquiles da *Ilíada* não é mais determinado pelo destino do que o é o Agamenon de Eurípides.

⁹ Criticando o que eu chamo de progressivismo, não estou dizendo que não houve progresso. Na verdade, houve progresso no próprio mundo grego, notavelmente na medida em que a idéia de *aretê*, excelência humana, foi libertada, de certo modo, da determinação pela posição social. Ainda mais, há diferenças que temos de admitir, entre nós mesmos e os gregos. A questão é como essas diferenças são entendidas. Minha demanda é que elas não podem ser melhor entendidas em termos de uma mudança em conceitos básicos de ética e ação, responsabilidade, vergonha ou liberdade. Ao contrário, compreendendo melhor essas mesmas concepções e em que medida as partilhamos com a antiguidade, podemos ser auxiliados a reconhecer algumas das nossas ilusões sobre o mundo moderno, e através disso ganhar uma opinião mais firme sobre as diferenças que avaliamos entre nós e os gregos.

No entanto, não há nenhum questionamento por parte dos autores à interpretação que Snell fez da obra de Eurípides, contrapondo-a à de Ésquilo e à de Sófocles. É muito aguda a percepção deste autor em relação àquelas profundas mudanças discutidas anteriormente, e é também seu mérito ter destacado o valor dessa transformação da visão trágica. No entanto, a linha ascendente em cujo topo estaria Eurípides é consequência direta da visão positivista de que estava imbuído o filólogo alemão e deve, por esse motivo, ser vista com ressalvas uma vez que a visão evolutiva traz em si uma série de preconceitos interpretativos que, como visto, prejudicam a análise feita por Snell das obras de autores como Homero, por exemplo.

1.8 A modernidade de Eurípides

Em concordância com o pensamento de Snell sobre Eurípides, podem-se encontrar estudos mais recentes como o de Jaqueline de Romilly que, em 1986, dedicou um livro às inovações que este dramaturgo introduzira da tragédia grega.

On a donc un théâtre moins figé, plus souple, ouvert aux surprises et aux débats, aux analyses psychologiques et aux péripéties pathétiques. Tout est prêt pour accueillir les nouveautés de l'heure. Et du coup nous allons déjà vers le drame psychologique, puis le mélodrame, puis le théâtre d'idées... on a aussi un art dramatique moins hiératique, plus proche du quotidien. Et du coup on s'oriente déjà vers le théâtre réaliste. Romilly (1986, p. 10)¹⁰

Também ela percebe que este teatro é mais leve, o que, em contrapartida, significa uma perda na complexidade e na riqueza poética, abrindo a peça ao patético e ao debate de idéias. A queda do tom grandioso e heróico da tragédia anterior aproxima, segundo Romilly, o teatro do cotidiano. Nesse 'teatro psicológico',

¹⁰ Temos, então, um teatro menos engessado, mais flexível, aberto às surpresas e aos debates, às análises psicológicas e às peripécias patéticas. Tudo está pronto para acolher as novidades no momento. E subitamente vamos já na direção do drama psicológico, depois do melodrama e depois do teatro de idéias... temos, assim, uma arte dramática menos hierática, mais próxima do cotidiano. E então nos orientamos para o teatro realista.

a presença dos deuses, em muitas das peças do autor, é menor, como se pode perceber, por exemplo, na *Ifigênia em Áulis*. Esse 'silêncio dos deuses' é interpretado como outro sintoma de mudança.

Pour décrire le monde d'Euripide, on pourrait, à vrai dire, passer sous silence les dieux. Cette circonstance est saisissante: une telle omission aurait été impossible pour Eschyle ou même pour Sophocle. A ce simple trait, on reconnaît déjà que les choses ont changé: l'ordre divin n'assure plus à l'aventure humaine sa cohérence ni son sens. Romilly (1986 p. 22)¹¹

A ausência dos deuses, no entanto, pode ser questionada, uma vez que, em muitas das peças de Eurípidés as divindades têm participação direta na trama. São emblemáticas dessa tendência as peças *Bacantes* e *Hipólito*. Mesmo naquelas em que existe um aparente 'silêncio dos deuses' a presença divina faz-se sentir com intensidade como o nota Kathrin Rosenfield já no teatro sofocleano.

O fascínio enigmático dos heróis de Sófocles emancipou-se dos mistérios da mitologia, embora o poeta não dispense totalmente os oráculos e enigmas fatais das velhas crenças míticas. Reorganizado por uma nova arte poética e retórica, o imaginário mítico começa a moldar-se sobre um novo padrão – o do realismo racional e iluminista do século quinto. Assim, os fenômenos inquietantes e as ambigüidades das coisas religiosas que formam o limiar entre o humano e o sobre-humano começam a aparecer na luz do paradoxo: os deuses e *daimones* desaparecem da cena, mas suas potências "ocultas" desenham-se doravante na superfície visível do texto. São os artifícios textuais, as inflexões do léxico e da gramática que preenchem o lugar das potências doravante ocultas. No pensamento e – sobretudo – na escritura as ambivalências estanques dos *numes* reaparecem como força ativa do pensamento e das ações humanas, delineando as possibilidades éticas e práticas, políticas e religiosas que o homem conquista como as suas próprias.

¹¹ Para descrever o mundo de Eurípidés, poderíamos, na realidade, falar sobre o silêncio dos deuses. Essa circunstância é surpreendente: uma tal omissão teria sido impossível para Ésquilo ou mesmo para Sófocles. Nessa simples característica, reconhecemos já que as coisas mudaram: a ordem divina não assegura mais à aventura humana sua coerência nem seu sentido.

Também em Eurípides, como veremos no capítulo dedicado a Ártemis na análise da supracitada peça, não há a presença direta da deusa, mas, mesmo assim, é sob a sua forte influência que se desenvolve a trama e a compreensão da mesma em toda a sua riqueza poética não pode ignorar os domínios e atributos de sua deusa regente.

Ainda assim, o questionamento sobre a justiça dos deuses é mais um sintoma desse mundo de profundas mudanças vivido por Eurípides, conseqüência da crise em torno da guerra e do despontar do pensamento filosófico e sofístico que ceticamente questionará a existência dos deuses antropomórficos. Mas se essa ausência se faz sentir em muitas das peças de Eurípides, como na *Ifigênia em Áulis* e na *Ifigênia em Táuris*, por exemplo, não se pode negar a presença marcante dos deuses em peças como Hipólito, em que temos a aparição tanto de Ártemis quanto de Afrodite e em que todo o drama desenvolve-se a partir da intervenção enfurecida de Cypris diante da recusa de Hipólito em render-lhe as homenagens devidas. Eurípides fez, mesmo, um largo uso do deus *ex machina*, *theós apò mékhané*.

O que dizer, então, das Bacantes, em que o Deus torna-se personagem central na peça? Essa aparente incoerência entre as peças de Eurípides, Romilly interpreta como sintoma da inquietude religiosa de seu tempo.

Mais l'important pour notre propos est seulement ceci: que ces critiques et ses aspirations impliquent l'abandon d'une foi dans les dieux comme en des gardiens indiscutés d'un ordre juste dans le monde. Romilly (1986 p. 25) ¹²

Não é só a crença nos deuses que sucumbe em Eurípides, mas também a crença na possibilidade de uma justiça que transcende o mundo mortal e dá sentido à vida humana. Os deuses estão presentes na tragédia euripidiana, mas a ordem justa não. Resta, portanto, pouca esperança.

Eurípides, no entanto, não está só neste tipo de questionamento e reflexão. Embora ele seja o único que tenha transportado tais temas para o fazer trágico, este

¹² Mas o importante para nosso objetivo é somente isso: que suas críticas e suas aspirações implicam o abandono de uma fé nos deuses como nos guardiões indiscutíveis de uma ordem justa no mundo.

questionamento é consoante à reflexão filosófica na *pólis* grega do século V, sobretudo na figura dos sofistas que tanto influenciaram sua obra.

1.9 O movimento sofístico

Dada a importância da filosofia de tipo sofística na tragédia euripideana, desenvolveremos a seguir uma breve exposição sobre esse movimento filosófico. Nascida na Sicília, a retórica sofística encontrou seu pleno desenvolvimento na Atenas do séc. V, quando se consolidou o regime democrático e tem uma estreita relação com as necessidades suscitadas pelo novo regime implantado na *pólis*. Na assembleia, na *ágora*, nos tribunais, o discurso tem um papel decisivo. Aquele que sabe fazer discursos convincentes vence mais facilmente do que os que contam somente com o 'berço' e as virtudes.

Cidadão, o indivíduo procura participar de forma eficaz na vida política da *pólis*. Embora a democracia desse a possibilidade de participação a todos os cidadãos, são os aristocratas os primeiros a perceber que a conjuntura mudara e, por isso, a acolher essas pessoas grandiloqüentes que falam sabiamente sobre todas as coisas. O que importa na sofística é menos o conteúdo de seu ensinamento que o espírito que o anima.

Com a *pólis* democrática, a nova sociedade civil precisava de um sistema educacional que pudesse levar a *aretê*, excelência, a todos os cidadãos para que estes pudessem melhor contribuir para o crescimento de Atenas. Essa necessidade foi preenchida justamente por aqueles que foram denominados sofistas.

Le sophiste, c'est d'abord un éducateur rétribué. Il prétend à un savoir encyclopédique et veut substituer à l'ancien mode de formation de la jeunesse une 'culture' plus intellectuelle, visant à faire des citoyens et non plus, comme ceux des siècles précédents, des guerriers et des athlètes. Châtelet (1965, p. 9)¹³

¹³ O sofista é, antes de tudo, um educador pago. Ele almeja um saber enciclopédico e quer substituir ao antigo modo de formação da juventude uma 'cultura' mais intelectual, visando a formar cidadãos e não mais, como nos séculos precedentes, guerreiros e atletas.

Esses professores, profissionais e bem pagos, dedicavam-se à formação de jovens ricos, a fim de que estes se tornassem líderes na *pólis*. Dentro da sociedade democrática, em que valia não o desejo de uma minoria, mas aquele do povo¹⁴, esse ensino era centrado no desenvolvimento do poder de argumentação desses rapazes.

Graças à retórica, tal como a entendem os sofistas, seria possível ao indivíduo triunfar em um regime no qual a discussão e os discursos são as preliminares necessárias a toda decisão política e judiciária. Ainda, essa arte que ensina a persuadir outrem (independente do conteúdo e valor moral do argumento) e que exige conhecimentos tão gerais e diversos, é dita como a arte suprema que agrupa em si todas as ciências particulares. É o meio pelo qual se realiza a 'virtude política'. Essa virtude, que consiste na capacidade de participar das questões públicas e de julgar o que é justo e o que é injusto é, segundo os sofistas, para todos.

La 'vertu politique' – qui est la vertu par excellence – est ainsi définie comme le savoir d'un homme qui est 'capable d'administrer les affaires de la Cité et, ce faisant, d'assurer le bien de ses amis, le mal de ses ennemis, en se gardant soi-même de tout mal'. (Ménon, 71) En étant professeurs de 'vertu politique', les sophistes pensent qu'ils rendent d'inestimables services aussi bien à l'individu qu'à la Cité. Chatelet (1965, p. 62)¹⁵

A fim de adquirir tais habilidades, desenvolviam-se não apenas disciplinas como a retórica, embora esta fosse, sem dúvida, a principal, mas também a gramática e uma formação intelectual de abrangência universal. Por ter esse ensino um caráter prático e utilitário e por não se preocupar com a busca desinteressada de verdades universalmente válidas, os sofistas foram acusados por Platão e Aristóteles de corromper os jovens formando-os não na busca filosófica, mas na

12 Não se pode esquecer, no entanto, que o povo a que nos referimos acima era formado pelos cidadãos, homens livres, filhos de atenienses e, portanto, uma elite dentro da cidade.

¹⁵ A 'virtude política' – que é a virtude por excelência – é assim definida como o saber de um homem que é capaz de administrar os negócios da cidade e, fazendo isso, assegurar o bem de seus amigos e o mal de seus inimigos, preservando a si mesmo de todo mal. (Ménon, 71). Sendo professores de 'virtude política', os sofistas acreditam prestar inestimáveis serviços tanto ao indivíduo como à cidade.

astúcia de uma retórica vazia, que se dobrava não ao bem coletivo, mas aos interesses individuais.

As máximas de Protágoras "o homem é a medida de todas as coisas, da existência das coisas que são e da não existência das coisas que não são"¹⁶ e "dos deuses eu não posso dizer, nem que eles existem nem que eles não existem, nem qual é a sua natureza. Muitas coisas impedem que nós o saibamos: tanto a obscuridade da questão quanto a brevidade da vida humana"¹⁷ exprimem bem o humanismo relativista e cético que estava no fundo de suas atitudes. Recusando toda transcendência, todo valor absoluto, insistem sobre a importância das técnicas.

Contrairement à Platon, qui s'efforcera constamment de séparer le savoir du savoir-faire et de marquer la vanité des arts, le sophiste lie étroitement 'polymathie' et 'polytechnique' et se fait l'écho de cette culture nouvelle où l'artisanat prend une place de plus en plus grande. L'utilité pour l'homme apparaît la seule valeur acceptable, la seule sur laquelle on puisse raisonnablement s'appuyer... Châtelet (1965, P. 60-1)¹⁸

Mesmo se tais críticas são, em grande parte, e em relação a muitos dos sofistas, verdadeiras, não se lhes pode tirar o mérito de criar um sistema formal de ensino baseado não só em Homero, tido como fonte de conhecimentos em várias áreas do saber, mas em poetas como Teógnis e Píndaro, por exemplo.

[...] l'enseignement des sophistes avait un contenu, politique et moral. Seulement leur enseignement dans ce double domaine ne reposait plus sur des traditions. Ces maîtres raisonneurs ne voulaient asseoir leur morale que sur des raisons pratiques, et, écartant les règles et la religion, ils mettaient hardiment en question tout ce qui pouvait s'y prêter, depuis le fondement des obligations morales, jusqu'à celui des distinctions sociales.

¹⁶ Platão, Teeteto, 152a, disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

¹⁷ Platão, Teeteto, 162d disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

¹⁸ Contrariamente a Platão, que se esforçará constantemente para separar o saber do saber-fazer e de marcar o caráter vão das artes, o sofista liga estreitamente 'polymathie' e 'polytechnique' e se faz eco dessa nova cultura em que o artesanato assume uma posição cada vez maior. A utilidade para o homem surgem como o único valor aceitável, o único sobre o qual se possa razoavelmente apoiar...

Ce grand essor de découverte et de contestation se marque dans le théâtre d'Euripide: il explique l'habileté rhétorique de ses personnages, leur goût des idées et des débats intellectuels. Romilly (1986, p. 9)¹⁹

Além disso, foram responsáveis pelo desenvolvimento de uma forma de pensamento racional que questionava, entre outras coisas, a mitologia, e criava, através da retórica, um sentido de relativismo filosófico que influenciou grandemente Eurípidés.

It was this which led them to speculate on the origins of law and of civilization, and to reject traditional mythological explanations of such matters, except as symbols or analogies or unconscious reflections of underlying truth. Their interest in the nature of 'being' or 'reality' and in our understanding of it also started from man, rather than, as pure science might, in the external world. So, too, in the ethical thought of the Sophists, a certain relativity (with regard to individual men and their individual circumstances) tended to replace absolute ancestral values. (CONACHER, 2003, p. 9)²⁰

Com seu relativismo, claro na primeira das máximas supracitadas, Protágoras é tido como um dos fundadores do relativismo filosófico que marca, em grande parte, o espírito da época de Eurípidés. Em relação a essa, Tucídides, referindo-se à retomada da guerra após uma trégua, fala como mudaram os comportamentos pressionados pela tensão do conflito:

En voulant justifier des actes considérés jusque-là comme blâmables, on changea les sens ordinaire des mots. L'audace irréfléchie passa pour un

¹⁹ [...] o ensino dos sofistas tinha um conteúdo político e moral. Somente seu ensino nesse duplo domínio não repousava mais sobre as tradições. Esses mestres pensadores só queriam assentar sua moral em razões práticas, e, afastando as regras da religião, colocavam corajosamente em questão tudo o que a ela podia estar relacionado, desde o fundamento das obrigações morais até os fundamentos das distinções sociais.

Esse grande impulso de descoberta e de contestação está marcado no teatro de Eurípidés: ele explica a habilidade retórica de seus personagens, seu gosto pelas idéias e pelos debates intelectuais.

²⁰ Foi isso que os levou a especular sobre as origens da lei e da civilização, e a rejeitar as tradicionais explicações mitológicas para tais assuntos, exceto como símbolos ou analogias ou reflexões inconscientes da verdade subjacente. Seu interesse na natureza do 'ser' ou da 'realidade' em nossa compreensão também iniciou-se a partir do homem, mais do que, como a pura ciência o faria, do mundo externo. Então, também no pensamento ético dos Sofistas, uma certa relatividade (no que diz respeito ao homem individual e suas circunstâncias individuais) tenderam a substituir os valores ancestrais absolutos.

courageux dévouement à l'hétairie; la précaution prudente pour une lâcheté qui se couvre de beaux dehors. Le bon sens n'était plus que le prétexte de la mollesse; une grande intelligence qu'une grande inertie. La violence poussée jusqu'à la frénésie était considérée comme le partage d'une âme vraiment virile; les précautions contre les projets de l'adversaire n'étaient qu'un honnête prétexte contre le danger. Le violent se faisait toujours croire; celui qui résistait à ces violences se faisait toujours soupçonner. Dresser des embûches avec succès était preuve d'intelligence; les prévenir, d'habileté plus grande. Quiconque s'ingéniait à ne pas employer ces moyens était réputé trahir le parti et redouter ses adversaires. En un mot devancer qui se disposait à commettre un mauvais coup, inciter à nuire qui n'y songeait pas, cela valait mille éloges. Les relations de parti étaient plus puissantes que les relations de parenté, parce qu'elles excitaient davantage à tout oser sans invoquer aucune excuse. Les associations n'avaient pas pour but l'utilité conformément aux lois, mais la satisfaction de la cupidité en lutte contre les lois établies. La fidélité aux engagements était fondée non sur le respect de la loi divine du serment, mais sur la complicité dans le crime. (...)

Tous ces vices avaient pour source la recherche du pouvoir, inspirée soit par la cupidité, soit par l'ambition. Tucídides, *Histoire de la Guerre du Péloponnèse*. Livro III, 82²¹

Platão²² interpretou como alarmante o fato de conceitos como o de bem e mal, por exemplo, poderem ser relativos e dedicou-se à busca de verdades universalmente válidas e que, portanto, iriam contra a instabilidade vigente no meio intelectual ateniense. No diálogo *Sofista*, acusa a sofística de ser uma escola

²¹ Querendo justificar atos até então considerados condenáveis, trocou-se o sentido ordinário das palavras. A audácia irrefletida tornou-se uma corajosa devoção à hetairia; a precaução prudente uma covardia que se cobre de um belo exterior. O bom senso não era mais que o pretexto para a indolência; uma grande inteligência era a desculpa para uma grande inércia. A violência levada quase ao frenesi era considerada como a qualidade de uma alma verdadeiramente viril; as precauções contra os projetos do adversário eram somente um honesto pretexto contra o perigo. O violento se fazia crer sempre; aquele que resistia a suas violências se fazia sempre suspeitar. Realizar emboscadas com sucesso era prova de inteligência; preveni-las, de habilidade ainda maior. Quem quer que se arriscasse a não empregar esses métodos era acusado de trair o partido e de temer seus adversários. Em uma palavra, superar quem se dispunha a cometer um mau golpe, incitar a lesar quem nem imaginava, isso valia mil elogios. As relações de partido eram mais fortes que as de parentesco, porque elas incitavam mais a ousar tudo sem invocar nenhuma desculpa. As associações não tinham por objetivo a utilidade em conformidade às leis, mas a satisfação da cupidez em luta contra as leis estabelecidas. A fidelidade às alianças estava fundada não sobre o respeito da lei divina do juramento, mas sobre a complicité no crime (...). Todos esses vícios tinham por fonte a busca do poder, inspirados seja pela cupidez, seja pela ambição.

²² Cf. *Sofista*, Protágoras e Timeu. Disponíveis em <http://www.perseus.tufts.edu/>

formada por mercenários preocupados apenas em enriquecer às custas da juventude grega. A retórica, principal característica dessa escola, era vista por Platão como um procedimento ilusório destinado a confundir os cidadãos por meio de falsos argumentos e que teria por conseqüência última a ruína de toda a discussão racional no seio da polis. Para esse filósofo, portanto, a sofística recusava todo e qualquer critério racional de distinção do verdadeiro e do falso, limitando-se a ser uma mera teoria do convencimento. Sendo assim, era a própria democracia enquanto sistema político baseado na discussão racional das reivindicações dos cidadãos que se via ameaçada.

1.10 Eurípides e a sofística

Eurípides foi fortemente influenciado pelo pensamento de tipo sofístico. É, no entanto, difícil saber como exatamente o tragediógrafo teria feito uso dessas idéias visto que, em primeiro lugar, eles não formaram uma 'escola', eram mais um grupo díspar de pensadores que tinham em comum o ensino da retórica e, em segundo, o modo fragmentário como suas idéias chegaram a nós.

Ainda assim, autores como Conacher (2003) acreditam que seja possível estabelecer tal paralelo, uma vez que Eurípides é um dramaturgo e não um filósofo e não é relevante determinar o seu ponto de vista sobre os ensinamentos sofísticos, mas sim os reflexos destes em sua obra. Em seu livro *Eurípides and the Sophists*, Conacher está mais preocupado com o tratamento dramático de alguns tópicos da filosofia sofística que com os argumentos detalhados desses filósofos.

Um dos reflexos dessas mudanças proporcionadas pelos sofistas pode ser percebido no gosto de Eurípides pelo *ágon*, discussão em torno de idéias e conceitos, que era já uma característica percebida por Aristófanes nas *Rãs* (917), quando se referia ao 'matraquear', *lalóúntes*, dos personagens de Eurípides. Um dos muitos exemplos da introdução da argumentação de tipo sofística na tragédia euripídica encontra-se em *Hipólito*. A ama, diante de Fedra que adoeceu, atormentada pela forte atração que sente pelo seu enteado, Hipólito, inicia a cena fazendo uma defesa do amor contido, condenando todo excesso.

Uma longa vida me ensinou muitas coisas,
 É necessário medida quando os mortais
 Compartilham a taça da amizade, *phília*.
 E não se deve ir ao âmago da alma
 Mas devem os amores ser livre de fardos
 Fáceis de, dos corações, se atar e desatar.
 Mas o que sofre sozinho mais que os dois,
 Dobra a alma ao peso doloroso,
 Como eu sofro por minha ama.
 Mas as devoções genuínas da vida, dizem,
 Conduzem mais para a queda que para o deleite,
 E fazem grande guerra à saúde.
 Assim aplaudo menos o excesso
 Que o nada em demasia,
 E os sábios me aprovam.²³

No entanto, esse discurso guiado pela máxima délfica do nada em demasia, que preza o comedimento nos assuntos de amor, não dura muito, pois será essa mesma ama a qual tão sabiamente, diante da confissão do amor de Fedra por Hipólito, reinterpretará conceitos como a honra, a virtude e a fidelidade, provando que o adultério não é tão grave quanto se supõe. Sua segunda explanação argumenta que é mais sábio ceder a esse sentimento infundido por Afrodite que lhe resistir. Deuses cederam a ele! E se os próprios deuses não lhe puderam resistir, porque ela o resistiria?

Oh senhora, o que te ocorre, há pouco subitamente me causou terror e medo
 Mas agora vejo ter pensado errado, pois para os mortais
 Os segundos pensamentos são mais sábios
 Pois não é incomum, em nada fora da razão, o que
 Experimentas. A cólera de uma deusa se abateu sobre ti.
 Amas. Tu e muitos mortais! O que há de extraordinário nisso?
 E é por causa desse amor que destróis a alma?
 Não ganhariam nada esses que amam ou amarão, se, por isso, devem morrer.
 Pois se Kypris é desencadeada com grande força, não se pode resistir.

²³ Ed. David Kovaks, vv. 250-266. disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

Àquele que cede, no entanto, ela vem com doçura,
 Mas aquele que ela encontra altivo e arrogante,
 Ela arrebatada e trata sem piedade, como se sabe.
 Ela erra pelos ares, está nas ondas do mar,
 - Kypris, de quem tudo nasce; -
 Ela é a que semeia e dá o amor,
 Do qual todos nós sobre a terra fomos engendrados.
 Portanto, aqueles que têm os escritos dos antigos,
 Os mesmos que estão sempre com as Musas
 Sabem que Zeus, apaixonado, desposou
 Semele, sabem que foi arrebatada
 A luminosa Aurora levando Kefalo até os deuses
 Porque o amava. E, no entanto, no céu
 Vivem e não fogem dos outros deuses,
 Satisfeitos, eu creio, com sua infortunada vitória.
 E tu não cederias? Teu pai deve ter te engendrado
 Sob condições específicas, ou sob outros deuses.²⁴

Se antes a ama elogiara o comedimento, agora prega o excesso. A Afrodite não se deve resistir, pois os resultados são nefastos. Não há, como seria de esperar agora que a ama sabe do sentimento que atormenta Fedra, nenhuma menção ao caráter monstruoso da paixão de sua senhora. Ainda assim, é um discurso convincente, que omite dados indesejáveis, como a interdição do sentimento da madrasta pelo enteado, dirigindo os argumentos de modo que os preceitos morais que deveriam reger o comportamento dos mortais são ignorados. Ela omite igualmente o quão desastroso foi o amor de Semele, fulminada pela visão de Zeus. A ama parece ignorar a justa medida a que o homem deve aquiescer se pretende ter uma vida feliz.

O fato da ama utilizar-se da comparação dos comportamentos dos deuses e dos homens, exatamente para justificar uma paixão monstruosa, é bastante representativo do modo de pensar da época e do próprio Eurípides que, em vários

²⁴ Ed. David Kovacs. Vv. 433-461 disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

momentos de sua obra, questiona a existência dos deuses antropomórficos, tão plenos de defeitos quanto os mortais.²⁵

O contraponto à retórica vazia está em Fedra que não se deixa enganar pelo discurso da criada e permanece fiel a seus ideais, pronunciando uma frase que bem poderia ser a de qualquer crítico dos sofistas: “Lá está o que destrói as cidades mais bem governadas e os lares dos homens: os belos discursos!”²⁶. Fica claro, assim, que, embora Eurípides tenha adotado o gosto pela discussão de tipo sofística ele não corrobora com essa técnica. Na realidade, no discurso da ama está uma crítica a essa tentativa de convencer o interlocutor, mesmo de argumentos ímpios.

Ainda em Fedra, nos versos 372 e ss., desenvolve-se um monólogo em que a personagem discorre sobre a existência de uma verdade que independe dos discursos, mas que os homens não seguem, ou por preguiça ou por terem eleito alguma outra verdade. Ela mesma afirma a sua virtude na resistência ao sentimento que a assoma.

Mulheres de Trezena, que vivem neste vestibulo
Do distante país de Pélops,
Em outro tempo, à noite, por um longo tempo
Refleti sobre aquilo que destrói a vida dos mortais.
E me parece que não por uma natural inclinação
Experimentam o mal. Pois o bem pensar é
Comum à maioria; mas deve-se considerar isto:
São manifestas nossas obrigações e as reconhecemos,
Mas não o fazemos, uns por preguiça,
Outros por eleger algum outro prazer que não o do bem.
São muitos os prazeres da vida,
Longas conversações e ócio, maus prazeres,
E o sentido da vergonha. São dúbios uns bons,
Outros um fardo para as casas. Se o limite fosse evidente
Não seriam dois tendo o mesmo nome.
Essas coisas, portanto, quando reconheci
Nenhum tipo de feitiço

²⁵ Nas *Tesmophoriantes*, Aristófanes diz, através de uma das mulheres revoltadas, que Eurípides 'convenceu os homens que não há deuses'. Cf. Aristófanes, *Tesmophoriantes*, v.451 ed. F.W. Hall and W.M. Geldart.

²⁶ Ed. David Kovacs. V. 487-488. disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

Viria a destruir
Para retornar a meu estado anterior.²⁷

É característico da obra de Eurípides o desenvolvimento, através de suas personagens, do debate de idéias relevantes para a época. Assim, em diversos momentos ao longo de sua obra, mesmo naqueles de maior dramaticidade, as personagens parecem tecer longos comentários que ultrapassam em muito a situação por elas vivida e tentam atingir idéias mais gerais sobre a natureza humana.

É o caso do discurso acima, muito mais teórico do que dirigido a algum problema concreto de Fedra. Este tipo de monólogo, que muitas vezes tem a mesma estrutura do discurso jurídico, vai além, tecendo teorias aplicáveis a diversos casos.²⁸ Assim, o relativismo dos valores éticos, premente na sociedade ateniense do século V que, assolada pela guerra, decai e se corrompe, é absorvido pelo tragediógrafo.

Outro exemplo do uso do discurso como forma de convencimento está em *As Troianas*, quando Cassandra, diante de Tróia arrasada pelos gregos, de seu pai e irmãos mortos pelos conquistadores e, ela mesma, dada como parte do espólio de guerra a Agamenon, irrompe em um discurso a um tempo alegre e alucinado em que afirma ser Tróia mais bem aventurada que a Grécia e canta o regozijo diante de seu iminente casamento. Através de um discurso convincente, desenvolve a teoria de ser bem aventurada porque será a ruína de seu novo marido, v.355 ss.

O discurso sofístico preocupa-se menos com a verdade subjacente que com a eficácia de um discurso capaz de convencer mesmo dos argumentos mais absurdos. Depois de prever como ocasionará a ruína de Agamenon, Cassandra defende por que são mais felizes os troianos que os gregos.

²⁷ Ed. David Kovacs. Vv. 373-390. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

²⁸ Romilly (1986, p. 122) Du coup l'on découvre qu'il ne s'agit pas en l'occurrence, de simples roueries d'avocats, et que le souci de démontrer passe par la découverte de règles générales, e d'une connaissance lucide des conduites humaines. Toute soutenance de thèses de fait à coup d'idées et de réflexions." Subitamente se descobre que não se trata, nesse caso, de simples artifícios de advogados, e que a preocupação de demonstrar passa pela descoberta das regras gerais, e de um conhecimento lúcido das condutas humanas. Toda defesa de teses se faz pela apresentação de idéias e de reflexões."

Eu quero mostrar que nossa Tróia teve uma sorte melhor
 Que a Grécia. Sim, o deus me possui,
 Mas não é como uma inspirada que eu falo agora.
 Por uma só mulher e um só amor,
 Para retomar Helena, milhares morreram.
 O sábio general, pelo mais odioso objeto,
 Destruiu aquilo que mais amava
 E perdeu a felicidade do lar
 Para dar a seu irmão uma mulher
 Que partira de bom grado, *hekoúses*, que fora levada sem violência²⁹

E continua sua argumentação mostrando serem mais felizes os troianos heroicamente mortos para defender sua cidade, que os gregos, os quais jazem sem as adequadas libações. Esse é também um bom exemplo da influência da arte retórica na arte dramática.

1.11 Questionamento dos deuses

Outro ponto muito importante da penetração dos questionamentos sofisticos na obra do tragediógrafo é o relativo à existência dos deuses, que já fora detectado por Aristófanes, nas *Rãs*, v. 888ss. e nas *Thesmophoriantes* v. 451 ss.. São muitos os momentos em que a existência ou a justiça dos deuses é questionada em Eurípides. Uma das mais expressivas é quando Hércules, na peça homônima, retornando da loucura em que, inspirado pelos deuses, chacinara sua esposa e filhos, percebe o horror do que acabara de realizar e, consciente de que tal desgraça fora-lhe impingida pelas divindades, questiona que tipo de deuses são esses que se envolvem em tão horrendos acontecimentos.

que os deuses tenham amores contra a lei, *thêmis*,
 eu não reconheço, nem que grilhões nas mãos
 lhes sejam dignos, nem me convenceria
 que um submeta, como mestre, os outros.
 Pois um deus, se é verdade, *éper*, que é um deus,
 não tem necessidades, isto são os infelizes discursos dos poetas.³⁰

²⁹ Ed. Gilbert Murray, vv. 366-373. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

É interessante notar, no verso 1345, o uso dos termos *eíper* e *orthôs*, na definição do que seria realmente um deus. A conjunção *eíper*, que introduz a oração subordinada, significa 'se é verdade que' é seguida pelo advérbio *orthôs*, "corretamente", "justamente", referindo-se ao substantivo *theós*, deus. A frase poderia ser traduzida literalmente por 'Se é verdade que é, com justiça/com retidão, um deus'. A redundância no uso dos termos reforça a dúvida quanto à existência e à função da deidade.

A dúvida lançada por Hércules nesses versos é contradiz o próprio *muthos*, a trama da peça, que se desenvolve justamente a partir da fúria de Hera, motivada pelo amor adúltero de Zeus e Alcmena, a partir do qual fora gerado o protagonista da peça em questão. Mas, por outro lado, é consoante a afirmações de sofistas. Um fragmento do ensaio de Antiphon sobre a 'Verdade' expressa uma idéia similar: "Portanto ele [o deus?] não precisa de nada, *oudénos deítai*, e não recebe nada de ninguém, mas é completamente autosuficiente." (D-K 87 B10, apud Conacher, 2003, p. 18)

Segundo Conacher (2003), o sujeito dessa afirmação não está especificado. Provavelmente é o deus, *theós*, ou possivelmente *noús*, o 'mundo da mente' de Anaxágoras. No entanto, muitos fragmentos de Xenófanes indicam que essa visão dos deuses é muito anterior aos seus contemporâneos do século V, visto que Xenófanes, no século VI, criticara tanto Homero quanto Hesíodo por atribuir às divindades deuses ações vergonhosas como 'roubo, adultério, e por enganar uns aos outros' (cf. D-K 21 B12 e B13) e teria mesmo postulado a autosuficiência e onisciência de um deus supremo. "Há um deus. O maior entre todos deuses e homens." (B23, apud Conacher, 2003, p. 18); "[Deus] é perfeito quanto à visão, audição e compreensão." (B24, apud Conacher, 2003, p. 19); "[Deus] move tudo sem esforço pelo pensamento de sua mente." (B25, apud Conacher, 2003, p. 19).

Assim, Eurípides, no trecho supracitado, está refletindo sobre uma questão, que, se não surgira em sua época, estava entre os temas recorrentes no

³⁰ Ed. Gilbert Murray, vv. 1341-1346. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

pensamento sofisticado. Também na *Ifigênia em Táuris*, há uma passagem questionando que uma deusa, no caso Ártemis, não poderia exigir sacrifícios humanos. Essa passagem é particularmente relevante para a nossa reflexão visto que esta peça, encenada em 414 a.C., está diretamente relacionada à *Ifigênia em Áulis*. A recusa em acreditar que os deuses sejam responsáveis por atos cruéis lança dúvidas sobre o seu próprio sacrifício. Nos versos 378 – 391, a personagem questiona o fato dos deuses terem prazer em ver imolar os homens. Desacredita o mito de Tântalo, negando que os deuses pudessem ter prazer em comer a carne de seu filho. E termina:

Os homens aqui são sanguinários³¹
 E emprestam aos deuses sua própria crueldade.
 Pois eu não acredito³² que um deus, *daimôn*, seja mau, *kakón*, com relação
 a nada, *oudéna*.

Todas essas observações sobre a influência da sofística na obra de Eurípides procuram esclarecer as particularidades desse autor, em suas fraquezas e riquezas e fim de apreender melhor o pessimismo e o questionamento contido na *Ifigênia em Áulis*.

³¹ Anthropoktonos, literalmente, homens assassinos, da junção de anthrôpos, homem, com o verbo kteinô, assassinar.

³² O uso da voz média em oimai (presente indicativo médio/passivo do verbo oiomai) somente reforça a importância que a personagem dá a essa afirmação.

Entre mito e filosofia: as funções do trágico na Atenas clássica

A representação literária, como toda representação artística, é uma forma mediada de conhecimento do mundo. Este fato, constatado já na antigüidade, foi teorizado por filósofos como Platão e Aristóteles. Este último dedicou-se especialmente à compreensão dos mecanismos da representação literária. A mimesis, como a chamavam os gregos, tornou-se um dos mais importantes conceitos para a teoria e a crítica literária, e o estudo de alguns pontos da *Poética* de Aristóteles mostrar-se-ão relevantes à nossa análise da obra *Ifigênia em Áulis* de Eurípides. Por esse motivo, baseados no estudo de Halliwell (1998), realizaremos uma análise histórica do uso do termo para melhor compreender suas particularidades.

Neste capítulo serão abordados alguns temas importantes para a compreensão da tragédia clássica e, em particular, da tragédia euripideana. Discorreremos sobre o conceito de mimesis para Platão e Aristóteles, bem como sobre a função e os modos de transmissão do mito na sociedade grega, desde períodos mais remotos de sua história até o século V. e sobre a relevância do resgate dos mitos tradicionais e sua transformação pelos tragediógrafos. Em um segundo momento, consideraremos como Eurípides mimetiza o momento histórico por ele vivido em sua obra e, mais especificamente, o reflexo da Guerra do Peloponeso na tragédia *Ifigênia em Áulis*.

2.1 Mimesis e percepção do mundo

Platão, na Alegoria da Caverna (Rep. VII, 514a ss.), descreve a trajetória do filósofo que, inicialmente preso à realidade mutável e contingente representada pelas sombras ilusórias no interior da caverna, é capaz de libertar-se, pela reflexão, dos grilhões de uma percepção limitada e vislumbrar as verdades eternas e imutáveis para além das aparências. A trajetória que termina com a morte é a de Sócrates, o primeiro a procurar trazer a boa nova aos gregos.

Para Platão, portanto, o mundo concreto em que vivemos é apenas um pálido reflexo de uma realidade que o transcende: o mundo das Idéias, este sim, o único real. Seres privilegiados, os filósofos podem desprender-se dos grilhões que os prendem ao mundo concreto e vislumbrar a realidade, alcançada através de um árduo e complexo trabalho de reflexão.

O reflexo é, na realidade, mimesis, imitação/representação. O mundo concreto é a representação do mundo verdadeiro em que vivem os deuses e em que todos os homens encontram-se antes de seu nascimento.

Mimesis is both the means by which the eternal produces and fashions the world, and correspondingly the means by which the human mind can ascend or aspire in its search for knowledge: mimesis carries an active philosophical and theological significance. Halliwell (1998, p. 118)³³

O mundo concreto é uma mimesis do mundo das Idéias, uma frágil imitação dessa realidade, fora do tempo, em que vivem os deuses. Mas, se o mundo concreto nada mais é do que uma cópia imperfeita das Idéias, a arte, na concepção platônica, afasta-se ainda mais um passo das Formas. É imitação de uma imitação.

If it is generally the case that underlying Plato's references to mimesis there is a contrast between his attempts to arrogate the language of mimesis for philosophy's relation to metaphysical truth, and his condemnations of the specious and meretricious status of works of artistic

³³ Mimesis é tanto o instrumento através do qual o eterno produz e molda o mundo e, de forma correspondente, o instrumento através do qual a mente humana pode ascender ou aspirar na sua busca por conhecimento: mimesis traz uma significância ativa filosófica e teológica. (trad. Nossa).

mimesis. In the former case there is what might be called an elevating function for mimesis: within the hierarchy of things, mimesis directs the mind upwards towards higher reality (...). Halliwell (1998, p. 120)³⁴

A filosofia, portanto, reporta o homem em uma ascese rumo ao mundo das Idéias, escapando, como na alegoria da caverna, à escuridão e aos grilhões da realidade em que vivemos e abrindo caminho para uma realidade maior, que aproxima o homem mortal dos deuses e o leva a um vislumbre das Formas eternas e de uma realidade fora do *continuum* de tempo em que todos somos jogados por ocasião de nosso nascimento.

As artes, pelo contrário, desviariam o homem desse caminho ascético que somente pode ser traçado por uma racionalidade rígida, lançando-o à incontrolável realidade das emoções, afastando-o dos deuses e atirando-o na limitada temporalidade mortal. A arte é um caminho descendente, contrário à filosofia. Mera imitação de uma imitação.

2.1.1 A terminologia da mimesis antes de Platão

O termo mimesis, no entanto, não foi criado por Platão. Ele é anterior e, segundo Halliwell (1998), o uso pré-platônico desse termo pode ser dividido em cinco categorias.

- representação visual;
- imitação de comportamentos;
- personificação (impersonation ou enactment);
- imitação vocal e
- mimesis metafísica;

³⁴ É geralmente o caso de que subjacente às referências de Platão à mimesis há um contraste entre suas tentativas de atribuir a linguagem da mimesis à relação entre a filosofia e a verdade metafísica e a condenação do status falso e prostituído do trabalho da mimesis artística. No primeiro caso está o que poderia ser chamado de uma função de elevação da mimesis: na hierarquia das coisas, a mimesis dirige a mente na direção de uma realidade mais elevada.

O termo mimesis ligado à representação visual encontra-se na obra de Heródoto, na *História*, II, 78, por exemplo, quando, descrevendo os costumes egípcios, diz que, em banquetes de homens ricos, carregava-se uma imagem de madeira de um cadáver em um sarcófago, pintado e entalhado em exata imitação, *memimêmenon es tà málista*³⁵. Imitação essa que apenas pode ser visual, visto que uma estátua não pode atuar. É o mesmo caso de II, 86, novamente na descrição de corpos entalhados, utilizados por embalsamadores a fim de apresentar seu trabalho aos clientes. Em II, 132, Heródoto utiliza o termo *memimêmenos*, ao descrever uma figura de ouro representando o sol que era colocado entre os chifres de uma vaca em um ritual religioso.

O termo com a significação de imitação de comportamentos é usado de forma abundante. Temos um exemplo disso em Eurípides, *Electra*, 1037, *mimeísthai thélei guné tôn ándra*³⁶ (a mulher quer imitar o marido). O termo usado no sentido de personificação ou atuação pode ser visto como um caso extremo da imitação de comportamento, mas, segundo Halliwell (1998), ele se diferencia por intenção e efeito. A distinção, no entanto, nem sempre é fácil. A diferença estaria em que, na imitação comportamental, o indivíduo imita outro e na personificação ele assume um papel. Ainda segundo Halliwell (1998, p. 114), "Mimesis on the level of direct impersonation therefore shades here into the mimesis which is part of the dramatic poet's art per se"³⁷. Por essa característica, este sentido tornar-se-á muito importante na *Poética* de Aristóteles, como teremos a oportunidade de examinar.

O uso do termo mimesis como imitação vocal no *Hino homérico a Apolo* (séc. V) é a mais antiga referência ao termo que chegou a nós. Nele (vv. 162-4) o coro das jovens de Delos dizem ser capazes de imitar, *mimeísthai*, as vozes de todos os homens. A mimesis vocal, no entanto, muitas vezes parece soar conjuntamente com a imitação comportamental ou até mesmo a personificação e pode ser vista como parte da arte dos atores.

³⁵ Ed. A. D. Godley (1920)

³⁶ Ed. E. P. Coleridge. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

³⁷ Mimesis no nível da representação, portanto, se amalgama à mimesis que é parte da arte do poeta dramático *per se*.

2.1.2 Mímesis platônica

O conceito de mímesis toma outra conotação e importância na filosofia platônica, na qual o termo assumirá um significado relacionado ao fazer literário. Em todos os sentidos que a mímesis pode assumir, a imitação refere-se às formas, ou seja, em todas elas pode-se perceber uma relação direta entre o objeto imitado e o imitador. A relação pode ser, portanto, de aparência, comportamento ou sons. A mímesis de tipo metafísico, no entanto, não possui tal característica.

We are told, on Aristotle's testimony, that certain Pythagorean conceived of the relation between the sensible world of men and objects, and the hidden, ultimate, metaphysical world of numbers, as one of mimesis. Mimesis here is a concept of correspondence, though certainly not of an obvious or transparent kind, between the visible and the invisible. Aristotle actually compares this Pythagoreans conception to Plato's doctrine of Forms (and the relation to them of material reality). Halliwell (1998, p.115)³⁸

Embora essa teoria nunca tenha sido explicitamente defendida por Platão, o certo é que a relação entre o mundo das Idéias e o mundo concreto é a relação entre verdade e mentira, realidade e imitação. Segundo Aristóteles, na *Metafísica*, 897b, a diferença entre a doutrina pitagórica e a filosofia de Platão é meramente terminológica, a mímesis pitagórica seria a *methéxis*, participação, de Platão.

O próprio Platão utilizou este termo em *Leis* 817b quando, simulando a resposta que seria dada aos tragediógrafos se eles perguntassem ser bem-vindos à *pólis*, afirmou que o filósofo também realizava a mímesis da melhor e mais bela vida. A mímesis filosófica é, assim, nobre, pois aproxima o homem da Verdade, do mundo eterno das Formas. Ela é capaz de identificar no mundo concreto o reflexo das Idéias e transcender a concretude rumo a elas.

No que tange às formas artísticas, no entanto, a mímesis torna-se mais e mais negativa. Ao invés de aproximar o homem do mundo das Idéias, atira-o para

³⁸ Sabemos, através do testemunho de Aristóteles, que certos pitagóricos concebiam a relação entre o mundo sensível dos homens e objetos, e o mundo oculto, supremo, metafísico dos números, como mímesis. A mímesis aqui é um conceito de correspondência, embora certamente não maneira óbvia e transparente, entre o visível e o invisível. Aristóteles realmente compara essa concepção pitagórica com a doutrina das Formas de Platão (e a sua relação com a realidade material).

mais longe, realizando a imitação de um reflexo. Ela é, neste caso, mera imitação da realidade concreta.

2.1.3 A mimesis aristotélica

Se Platão a condena, Aristóteles redime a mimesis. Embora em sua *Poética* jamais defina claramente o termo, este pode ser deduzido através de observações lacônicas. Aristóteles reduz a sua abrangência. Se para Platão referia-se a qualquer modo de representação, para Aristóteles aplica-se às formas artísticas, sobretudo ao drama.

De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur (ἱστορικὸς) et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'œuvre d'Hérodote, ce ne serait pas moins une chronique en vers qu'un prose); mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu; c'est pour cette raison que la poésie traite plutôt du général (τὰ καθόλου), la chronique du particulier. (Aristóteles, *Poética*. Cap 9, 51a 36 ss. Tradução de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot)³⁹

O objeto da mimesis, neste contexto, não precisa ser a realidade concreta, mas pode ser o ideal. A mimesis pode ser da realidade atual ou passada, de coisas que poderiam ter ocorrido ou das coisas como deveriam ser. É um grande afastamento da teoria platônica que tanto desmerecia as artes. O espaço que Aristóteles abre para aquilo que *poderia* ou *deveria* ser, na ordem do *verossímil* e do *necessário*, traz-nos um ponto importante para a análise da *Ifigênia em Áulis* naquilo que se refere à própria Ifigênia. No capítulo quatro desta tese, analisaremos a posição e função da mulher na Grécia, traçando um breve quadro evolutivo desde o período paleolítico até a Atenas clássica. Esse sobrevôo histórico tem o intuito de

³⁹ A partir do que havíamos dito, resulta claramente que o papel do poeta é de dizer não o que aconteceu realmente, mas o que poderia ter acontecido na ordem do verossímil e do necessário. Pois a diferença entre o cronista (historikos) e o poeta não provém do fato de que um se exprime em versos e o outro em prosa (poderíamos colocar em versos a obra de Heródoto, ela não seria menos uma crônica em versos do que em prosa); mas a diferença é que um diz o que aconteceu, o outro o que poderia ter acontecido; é por essa razão que a poesia trata do geral (ta katholou), a crônica do particular.

melhor situar a personagem Ifigênia no contexto histórico e melhor compreender sua função na tragédia de Eurípides.

É polêmica a atuação da jovem nessa peça, já pelo destaque dado à personagem. Mesmo ao lado de grandes figuras da mitologia e da literatura grega como Agamenon e Menelau, por exemplo, é ela quem pode ser considerada a heroína da peça, se nos utilizarmos dos próprios conceitos da *Poética* Aristotélica.

La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variés, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions. Aristóteles, *Poética*. Cap 6, 49b 24 ss. Tradução de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot⁴⁰

Na peça *Ifigênia em Áulis*, a única personagem que se encaixa na definição de tragédia feita por Aristóteles é Ifigênia. Apenas ela, ainda que somente no desfecho da peça, realiza uma ação nobre e é através dela que se pode realizar a catarse dos sentimentos. Além disso, ela é a única que está em consonância com a definição do herói trágico, como sendo melhor que os homens atuais (cap 2, 48a 17-18). A possibilidade de uma jovem, e não um guerreiro ou um general grego assumir essa posição, não incomum à obra de Eurípides, mas à de Ésquilo e Sófocles, torna-se digna de análise e será estudada com detalhe nos capítulos quatro e cinco desta tese.

O uso do termo mimesis em Aristóteles, no entanto, não traz sempre o mesmo significado. Halliwell (1988) identifica dois sentidos que a palavra e seus correlatos assumem na *Poética*. O primeiro de atuação (enactment) e o segundo o de produção de imagens (image-making).

⁴⁰ A tragédia é a representação, *mínesis*, de uma ação nobre, levada a seu fim e tendo uma certa extensão, por meio de uma linguagem enriquecida por ornamentos de espécies variadas, utilizadas separadamente segundo as partes da obra; a representação é dramatizada pelos personagens e não usa a narração; e, representando a piedade e o medo, ela realiza uma depuração, *kathársis*, desse tipo de emoções.

Of the two, the sense of enactment is the clearer: not only can be seen as a special species of behavioural imitation, but it can be categorically defined by reference to dramatic poetry and related modes. It is the broader concept of image-making mimesis which, once applied beyond the limits of the strictly visual, becomes ill-defined and question-begging: it denotes a general mode of representation and a relation of correspondence between a work and its object, but without carrying the necessary criteria by which it could be judged that poetry but not, say, history is mimetic. Halliwell (1998, p.127)⁴¹

A mimesis como produtora de imagens está diretamente ligada a uma representação icônica, formal, nos trabalhos de arte plástica, de seus modelos visuais. A mimesis dramática ou de atuação também implica uma equivalência formal, primeiro no que diz respeito à *performance* (também ligada à mimesis visual), pois a ação representa a ação, mas, em segundo lugar, a mimesis dramática coloca uma categoria de diferenciação entre a arte poética e a narrativa, visto que a primeira é a representação verbal direta da ação humana, aquela em que o autor desaparece, enquanto esta é mediada pelo narrador.

A definição aristotélica da mimesis aplicada às artes, em especial à arte dramática, libera-a da obrigação (esperada por Platão) de aproximar-se mais e mais do que ele considera ser a Verdade, a mimesis deixa de ser falsidade para se tornar ficção que permite ao poeta acessar a realidade de modo oblíquo, mas não mais falso. Ao contrário, a representação poética, como coloca o próprio Aristóteles no capítulo 9 da *Poética*, é mais universal, *kathólou*⁴² atingindo uma verdade ainda mais profunda que a dos textos históricos, por exemplo. Prova da verdade dessa concepção está no fato de as tragédias ainda despertarem interesse e emoção, mesmo vinte e cinco séculos depois de sua criação.

⁴¹ Dos dois, o sentido de atuação é o mais claro: não só pode ser visto como um tipo especial de imitação comportamental, mas pode ser categoricamente definido com referência à poesia dramática e gêneros relacionados. É o mais amplo o conceito da mimesis produtora de imagens a qual, uma vez aplicada além dos limites do estritamente visual, torna-se indefinida (má definida) e questionável: isto denota um modo geral de representação e uma relação de correspondência entre o trabalho e seu objeto, mas sem carregar o critério necessário pelo qual poderia ser julgado que a poesia, e não a história, é mimética.

⁴² *Kaθólou* significa literalmente sob o todo, seu sentido primeiro é o de 'no conjunto' no geral, mas assume, em Aristóteles um sentido de geral, universal. Cf MONTANARI, Franco. *Vocabolario della lingua greca*.

On the argument of *Poetics* 9, it is not immediately to life that the poet must turn for his material, but to an imagined world (including that of inherited myth) in which the underlying designs of causality, so often obscured in the world as we encounter it, will be made manifest. Halliwell (1998, p. 135)⁴³

A visão aristotélica, então, ratifica o uso dos mitos por parte dos tragediógrafos. Os poetas, ficcionistas que são, fazem uso dessa tradição recebida por eles e por todos os seus expectadores. Eles estão conscientes de ter uma via de acesso ao seu público quando reelaboram os mitos em função de questões prementes em sua época. Segundo Kathrin Rosenfield, em manuscrito ainda não publicado⁴⁴, os tragediógrafos estão conscientes das transformações profundas por que vinha passando a *pólis* do século V, marcada pelo forte apelo de novas formas discursivas como a história e a filosofia.

A mimesis é, portanto, central na tragédia. Os três tragediógrafos cujas obras chegaram até nós mimetizaram, usando a definição aristotélica do termo, sua realidade, a qual compartilha um imaginário ancestral ligado aos mitos e conjuga-se e opõe-se à *pólis* do século V, criando essas obras de arte únicas que são as tragédias.

Mas a mimesis não é mera imitação, e de Ésquilo a Eurípides a representação poética sofre uma mudança significativa, fruto, em parte, das transformações político-sociais promovidas pela guerra do Peloponeso, pela filosofia de tipo sofística, entre outras variáveis e, em parte, pelo próprio ponto de vista e intencionalidade de cada autor.

Assim, cada tragediógrafo mostra a *sua* representação do mundo, isto é, mimetiza a maneira como encara a sociedade de seu tempo, suas angústias e necessidades. Eurípides que, mais do que qualquer outro aproximou a realidade

⁴³ No argumento do livro nove da Poética, não é imediatamente na vida que o poeta deve procurar seu material, mas no mundo imaginado (incluindo aquele herdado do mito) no qual os desígnios subjacentes de causalidade, tão freqüentemente obscurecidos no mundo como o encontramos, tornar-se-á manifesto.

⁴⁴ Agradeço à professora Kathrin por ter-me permitido consultar seu manuscrito ainda não publicado o qual tem o título de “Da versão de Hölderlin às observações sobre Édipo e Antígona”.

quotidiana do homem de sua época ao drama, percebe com argúcia que o tempo das grandes ações e dos grandes heróis já passara. Ao fazer isso cria, sob a forma artística, um modo que é, ao mesmo tempo, uma amostra da realidade de seu tempo e uma investigação sobre as questões que lhe são contemporâneas. Realiza, dessa forma, a exemplo de Ésquilo e Sófocles, a mimesis transcendente que ambicionara Platão.

A arte, por vias e estratégias diversas, é aparentada da investigação filosófica, sobretudo a tragédia de Eurípides que, pela incorporação do discurso sofístico (incorporação que não significa necessariamente concordância com suas idéias) racionaliza a tragédia, por um lado, ao inserir reflexões de tipo universalizante, mas, ao ganhar neste aspecto específico, perde algo da sutileza e da espontaneidade poética que substituirá por um estilo hiperbólico. A diferença desses estilos tornar-se-á mais clara na comparação feita no capítulo cinco desta tese, entre a descrição do sacrifício de Ifigênia no Agamenon de Ésquilo e a de Eurípides na *Ifigênia em Áulis*.

Eurípides reflete um outro tempo, em que os últimos resquícios do heroísmo épico que ainda se deixavam ver, de forma, no entanto, já transformada, na grandiosidade de personagens como o Édipo de Sófocles ou mesmo o sacrílego Agamenon de Ésquilo, já não mais faziam sentido. Paradoxalmente, como será visto no capítulo quatro desta tese, as atitudes nobres não deixam de existir, mas surgem deslocadas, não são mais ações dos grandes homens, mas de jovens mulheres.

Esta tese propõe-se, assim, a analisar qual é a particularidade da mimesis de Eurípides através da leitura de *Ifigênia em Áulis* e de um sobrevôo sobre pontos de destaque da obra deste autor. Nossa tese é, na realidade, de que a mimesis da tragédia euripideana reflete um mundo em que não há mais espaço para o heroísmo.

2.2 Mito e tragédia

O imaginário arcaico é resgatado pelos tragediógrafos e, ao mesmo tempo, transformado. Os mitos são revisados à luz dos papéis sociais da democracia grega que trazia uma nunca antes vista complexidade das instituições civis, dos relacionamentos entre indivíduos e, como não poderia deixar de ser, do pensamento.

O conflito trágico surge desse horizonte de tarefas e anseios múltiplos, de desejos e obrigações heterogêneos e seu “realismo” deve-se a essa inscrição numa realidade histórica, nos costumes e sentimentos efetivamente vividos (tanto ao nível primário das paixões como ao nível secundário da ordem social). A tragédia permaneceu real e viva porque entrelaça paixões primitivas que perpassam as épocas com a forma histórica da sociabilidade clássica (e, mais tarde, com as formas históricas das épocas que adaptam a tragédia de Sófocles, Ésquilo ou Eurípedes). *A arte criou uma forma precisa para a tensão que se abre entre a sociabilidade racional do século quinto e as paixões, vontades e formas sociais dos primórdios.* Rosenfield, Kathrin. (Manuscrito do livro sobre Édipo Rei, grifos nossos)

O mito, como é utilizado na tragédia, mescla com maestria a profundidade de símbolos universais e personagens cujos dramas mostram a condição atemporal do ser humano e uma história que deveria ser verossímil para o cidadão ateniense do século V. Os poetas trágicos destacam-se por reescrever a lenda das narrativas heróicas segundo as expectativas modernas, alterando o que considerassem necessário a seus propósitos.

Vale discorrer, neste trabalho, sobre a origem e função do mito ao longo da história grega uma vez que este assume um papel central na tragédia ática. O discurso mítico está intimamente relacionado a práticas rituais que se mostrarão reveladoras na análise da *Ifigênia em Áulis*. Além disso, a escolha da versão do mito utilizada por Eurípedes bem como as alterações introduzidas por este na narrativa tradicional são expressivas e essenciais à interpretação da obra.

O mito, sob o ponto de vista do etnólogo, aparece, segundo Brisson (1996), como uma mensagem por intermédio da qual uma coletividade transmite de geração em geração o que ela guarda na memória do que ela considera seu passado, cujo ponto de partida se confunde com a origem dos deuses e que tem por limite inferior uma época suficientemente afastada para que aquele que faz uso desse discurso se encontre na impossibilidade de verificar a sua veracidade.

2.2.1 Transmissão do mito

Até o século VIII, toda a transmissão cultural na Grécia dava-se oralmente. A transmissão do mito ocorria, assim, de um lado, através dos poetas, que eram especialistas na comunicação coletiva do memorável que se realizava em festivais a um grande público que, ao contrário do auditório da tragédia clássica, compunha-se de cidadãos, de suas esposas, de escravos e estrangeiros. Nessa forma de discurso, era importante utilizar-se de recursos mnemotécnicos como, por exemplo, a métrica e a recorrência formular. A *Ilíada* e a *Odisséia* são nossa herança mais cara desse tipo de poesia.

Por outro lado, no entanto, mais numerosos que os poetas e os rapsodos, estavam os contadores não profissionais compostos, principalmente, segundo Platão, por mães (Rep. II 377c 2-4; Leis X, 887d 2-3), amas (Rep. II 377c 2-4; Leis X, 887d 2-3) e mulheres velhas (Gorgias, 527^a 5-6; Rep. I 350e 2-4). Mulheres e amas, visto terem estas mais contato com as crianças que ficavam sob seus cuidados até a idade de sete anos, e velhas porque o acúmulo de informações em uma sociedade oral leva muito tempo.

O surgimento de uma escrita alfabética aumentou o acesso das pessoas à leitura e à escrita. Antes, com o sistema consonantal (linear B) somente tinham acesso à escrita profissionais treinados para completar as lacunas entre as consoantes. Esse sistema complexo era reservado quase que exclusivamente a questões administrativas no período minóico-cretense.

O novo sistema, que se desenvolveu por volta do século VI, em Atenas, era facilmente decifrável, e, por esse motivo, ao alcance de muitos, mudou os

hábitos mentais dos gregos, pois aumentou o uso da prosa e o discurso passou a ser de tipo argumentativo e descritivo. O critério de verdade mudou: da inspiração das musas para o apoio de testemunhos visuais, diretos e indiretos. Houve também o crescimento de um modo de pensamento conceitual (uso de abstração: conceito de justiça, e.g.). A estocagem de documentos escritos, sujeitos à consulta, valorizou o espírito crítico. Além disso, libertado da função da memorização, o espírito humano pôde criticar o estatuto e a função do poeta e a validade dos predecessores, abrindo espaço para novos tipos de discurso, como a história e a filosofia.

Antes, o poeta era aquele que fazia aparecer o que era invisível. Ele foi, durante muitos séculos, o responsável pela educação dos gregos visto que, em seus poemas, oferecia modelos a serem seguidos por cidadãos, mulheres e escravos. No entanto, com os novos tipos de discurso e com a mudança de mentalidade decorrente de todo o supracitado processo, começou-se buscar a Verdade.

Na história busca-se a verdade do que havia ocorrido no passado e no presente, e na filosofia buscam-se as verdades universais. Neste novo contexto a atividade do poeta foi encarada pelo seu aspecto negativo. Passou-se a ver na poesia não mais a *aparicação* de um universo trazido pelo poeta, mas a *aparência* de um mundo falso. O discurso poético da tragédia e da épica foi visto como um discurso não verdadeiro. Esse novo tipo de discurso, de tipo argumentativo e racional, acabará por influenciar mesmo a tragédia, como vimos, na obra de Eurípidas, influenciado pela sofística.

2.2.2 O mito para Platão

Platão encara o mito como imitação, o que implica todas as valorações negativas já vistas anteriormente neste mesmo capítulo. Através da comunicação do mito, a realidade, que se faz objeto da mensagem comunicada, presentifica-se para o receptor de um modo tão intenso, que sua ausência efetiva é esquecida e, conseqüentemente, ela desencadeia um processo de identificação que modifica o comportamento físico e, sobretudo, moral do receptor.

Sendo assim, na concepção platônica, o indivíduo descrito no mito é aproximado do mundo concreto afastando-se, portanto, do mundo das Formas, fazendo o caminho contrário ao do filósofo. O mito, então, é um discurso que persuade e corrompe. Além disso, é um discurso que não pode ser verificado, opondo-se novamente ao filosófico e ao histórico, que se utilizam do *lógos*, discurso racional e verificável.

Mas, mesmo em Platão, o mito não é considerado como sendo inteiramente negativo. Segundo Brisson (1996, p. 42), mesmo sendo um discurso que não pode ser verificado e que não apresenta um caráter argumentativo, é investido de uma eficácia ainda maior, porque veicula um saber de base, partilhado por todos os membros de uma dada coletividade, o que faz dele um poderoso instrumento de persuasão de alcance universal. Única alternativa à violência, ele permite, na alma humana, a preeminência da razão e assegura, na cidade, a submissão da maioria às prescrições dos legisladores, que, na *pólis* ideal de Platão, são os filósofos.

Nos dois casos age como paradigma, utilizado para manter sob controle todos aqueles que não são filósofos, ou seja, a maioria dos seres humanos. Mas Platão não foi o único a manifestar-se sobre o mito. Muitos outros também se colocaram contra, mas, em contrapartida, muitos também ficaram a favor.

Ce processus de critique à l'égard du discours poétique fut freiné par deux phénomènes: l'allégorie, qui prétendait sauver la valeur explicative des mythes et sauvegarder leur validité morale, en discernant, sous la trame narrative, un sens profond; et la tragédie, qui réinterpréta les mythes en fonction des valeurs de la cité. Brisson (1996. p. 19)⁴⁵

2.2.3 O mito para Aristóteles

Enquanto Platão atacou tanto a interpretação de tipo alegórica quanto a tragédia, Aristóteles acolheu-as, pelo modo como o filósofo concebia tanto o mito

⁴⁵ Esse processo crítico em relação ao discurso poético foi detido por dois fenômenos: a alegoria, que pretendia salvar o valor explicativo dos mitos e resguardar sua validade moral, discernindo, sob a trama narrativa, um sentido profundo; e a tragédia, que reinterpretou os mitos em função dos valores da cidade.

quanto a filosofia. Para ele o estarrecer-se, o surpreender-se são sintomas do reconhecimento da própria ignorância, pressuposto para a filosofia desde Sócrates. Ora, os mitos estão cheios de coisas surpreendentes e estarrecedoras, assim, sob este prisma, quem por eles se interessa quer adquirir sabedoria.

Se para Platão a filosofia rompia com a tradição e a ela opunha-se, para Aristóteles o discurso filosófico é uma continuação natural da tradição que sempre fez uso do mito para transmitir suas idéias e visão de mundo. Novamente, essa concepção nada mais faz do que valorizar o discurso trágico que o reinterpreta em função dos ideais da cidade. O poeta trágico reutiliza os grandes mitos evocados por Homero, Hesíodo e por autores de outras epopéias que chegaram a nós apenas como fragmentos, como é o caso dos Cantos Ciprianos, tão importantes para a compreensão da obra de Eurípides. E, fazendo isso, transforma-lhes a significação para fazê-los servir à defesa e à ilustração dos novos valores da *pólis*, e à interpretação desses valores pelo artista.

2.2.4 O tempo é a mimesis da eternidade

O discurso trágico, através da utilização do mito, aproxima-se do discurso filosófico em um outro ponto que é o da percepção do tempo. Para Platão o mundo das formas ideais está fora da temporalidade, visto se tratar do mundo dos deuses eternos. Na mimesis para universo concreto, cria-se a temporalidade humana, limitada e fragmentada.

Nas observações sobre Édipo, Hölderlin desenvolve uma teoria sobre o tempo trágico. Para ele há duas formas de tempo, incomensuráveis, que separam o homem dos deuses, uma vez que vivem em sistemas temporais distintos. O primeiro existe no tempo segmentado, o segundo no tempo contínuo. Segundo Rosenfield (2000, p. 356).

A esta incomensurabilidade corresponde a impossibilidade, para o homem, de fazer coincidir o entendimento/sensibilidade finitos com uma inteligência/vida de outra ordem – que podemos chamar de Vida, de Natureza, de 'coisa celeste' ou de deus, pouco importa.

Hölderlin baseou-se em Aristóteles para criar essa divisão entre o tempo humano e o divino. Na Física, IV, o filósofo analisa a relação circularidade-tempo. O tempo circular é a eternidade, o movimento perfeito, harmônico e infinito, bem como contínuo, que se opõe ao tempo sucessivo, aquele que pode ser fragmentado em 'agoras'.

O desafio para a existência humana (e heróica) é, portanto, manter-se no equilíbrio (na metade, Mitte) entre o modo de pensar finito (o silogismo) e o saber "adivinhado" e mais infinito, que ele subtrai aos vínculos da sucessão graças à memória ou graças ao apanhado divinatório (Ahnung) de uma "conexão superior" que corresponde, na linguagem de Hölderlin, à idéia do tempo contínuo. Rosenfield (2000, p. 359)

O desafio do herói trágico está ligado, para Hölderlin, à tentação que o atrai em direção ao infinito e o leva à desmedida. Ele erra ao tentar deduzir o divino, a eternidade, dos acontecimentos vividos em sua experiência finita, reduzindo a Lei e o divino às relações limitadas de sua existência histórica. O desafio da existência humana, ainda na concepção hölderliniana, está em se manter o equilíbrio entre o modo de pensar finito (o silogismo) e o saber intuído, do infinito, ou do tempo contínuo.

Ainda segundo Rosenfield (2000, p. 344 e 346), o paradoxo trágico reside justamente na suspensão do tempo físico, que são os momentos segmentados e determinados da experiência empírica, em um outro tempo, contínuo ou absoluto, do qual o modo de existência humano está normalmente excluído. A tragédia não é apenas o espelho das preocupações democráticas e das novas instituições políticas da época de sua criação, drama o qual mostra que, para além dos conflitos insolúveis deste mundo, existe uma outra ordem e uma outra Necessidade.

Um tragediógrafo como Eurípides, no entanto, tende a pender um dos pratos da balança para os acontecimentos históricos, pois suas analogias com esses são muito mais enfáticas que as de Ésquilo e de Sófocles. Segundo Rosenfield, em manuscrito ainda não publicado sobre o Édipo Rei, esse foco sobre nexos causais mostra que personagens e situações dramáticas já passaram por uma longa

reflexão do poeta. Eurípides apresenta-nos a (re)encenação de idéias e falhas, problemas e conflitos, como se quisesse atizar nossa reação e nossa vontade de solucioná-los.

A ênfase nos conflitos históricos e no caráter das personagens em detrimento da ação acentua o *páthos* em sua obra. Sua tragicidade é de uma sentimentalidade exacerbada, enriquecida por pensamentos e reflexões que *substituem à sensibilidade limpa e espontânea dos dramas de Sófocles emoções repletas de meios tons, remorsos, impulsos reativos.*⁴⁶

2.3 A Atenas Clássica e a Guerra do Peloponeso

Considerando-se os dados históricos, as peças de Eurípides ganham nova força dramática. Não temos simplesmente um autor incapaz de produzir os sentimentos trágicos adequados, mas um artista crítico, hábil em refletir o momento de crise política, econômica e intelectual em que viveu. O quadro abaixo permite uma melhor visualização do momento histórico dos século V.

Ésquilo	c. 525-456 a.C.
<i>Agamênon</i>	458 a.C.
Sófocles	c. 496-405 a.C.
Péricles	c. 495-429 a.C.
Eurípides	c. 480-406 a.C.
<i>Ifigênia em Aulis</i>	406 a.C.
Aristófanes	c. 448-385 a.C.
Guerra do Peloponeso	431-404 a.C.

⁴⁶ Rosenfield, Kathrin. Manuscrito não publicado sobre o Édipo Rei de Sófocles.

Platão	c. 428-347 a.C.
Menandro	c. 342-292 a.C.

Em 458, quando a trilogia *Orestia* foi apresentada, Péricles estava no auge das suas forças, aos 37 anos. A Atenas de Ésquilo, portanto, é a de Péricles, quando a *pólis* Ática atingiu seu apogeu. Com as vitórias nas Guerras Médicas, o imperialismo ateniense pôde desenvolver-se livremente, gerando uma situação de opulência sem precedentes.

Péricles, utilizando-se dos recursos da Liga de Delos⁴⁷ que haviam sido transportados de Delos a Atenas, começou a reconstrução da acrópole sob o pretexto de que ela havia sido destruída pelos persas e que, portanto, era uma consequência da guerra para a qual os tesouros da liga tinham sido reunidos. O tirano utilizou-se dos mesmos recursos para elevar um templo digno da deusa tutelar da cidade, o Parthenon.

Atenas também ficou conhecida, nesse período, como a "Escola da Grécia". Nos banquetes de Péricles, encontravam-se nomes como Anaxágoras, Zenão, Protágoras e lançavam-se as bases da filosofia grega. Tais especulações filosóficas, é claro, interessavam pouco à massa de cidadãos que, no entanto, absorvia seus reflexos através do teatro.

Dessa forma, o período em que Ésquilo produziu suas peças prestava-se a uma visão aristocrática e grandiosa dos destinos do homem ateniense. Eurípidés, por sua vez, apresentaria, contra os grandiosos sentimentos trágicos apresentados por seus antecessores, uma forte tendência para o

⁴⁷ Il s'agissait au départ d'une alliance militaire rassemblant les cites ioniennes autour du sanctuaire de Délos où serait déposé le trésor fédéral. Ce trésor destiné à couvrir les besoins de la ligue serait alimenté par le tribut que verseraient ceux des alliés qui ne pouvaient ou ne voulaient participer directement à la défense commune. Le premier tribut fut fixé en 478 par Aristide[...]. Mossé, 1971, p. 38 "Tratava-se inicialmente de uma aliança militar que reunia cidades iônicas em torno do santuário de Delos onde seria depositado o tesouro federal. Esse tesouro, destinado a cobrir as necessidades da liga seria alimentado pelo tributo pago pelos aliados que não podiam ou não queriam participar diretamente da defesa comum. O primeiro tributo foi fixado em 478 por Aristides [...]"

melodrama. Ao invés da sutileza dos sentimentos, Eurípides põe em cena personagens que, estando em situações extremas, discursam sobre sua dor e desgraça, como é o caso da própria Ifigênia, na *Ifigênia em Áulis*, quando, descobrindo o plano de seu pai para sacrificá-la, desdobra-se em um comovente discurso em que evoca a felicidade da infância segura na casa paterna, o próprio amor do pai e não hesita em utilizar-se do pequeno Orestes, ainda um bebê, para tentar dissuadir Agamenon do sacrifício (vv. 1211-1252).

Em outro momento da mesma tragédia, o lendário Agamenon transforma-se em um articulador político mesquinho e em um rei que desejaria ser um homem comum. Isso, entretanto, é proposital, trata-se de um reflexo do espírito de uma época de crise que o artista tem a sensibilidade de perceber e catalizar na elaboração de sua obra.

Assim, mais próximo do mundo humano que qualquer outro dramaturgo até então, Eurípides enfoca mais diretamente os problemas da Atenas de seu tempo, marcada pela luta contra Esparta, a Guerra do Peloponeso, que durou mais de um quarto de século e que acabou por levar a *pólis* Ática à ruína.

2.3.1 Reflexos da guerra no teatro ateniense

O conflito, que esteve no centro da preocupação dos atenienses por longo período, não poderia ter deixado de mostrar a sua influência no teatro. Esta, no entanto, pela própria natureza de crítica mordaz da comédia, mostra-se mais evidente nas peças de Aristófanes, que ataca abertamente Kléon, general ateniense, em *Os Acarnianos* (425), *Os Cavaleiros* e *A Paz* (421). Nesta última, nem a morte do desafeto o poupa das críticas do comediógrafo. Seu desaparecimento é mesmo comemorado pelo autor.

Mas também a tragédia, ainda que de forma mais velada que a comédia, colocará em foco, sob a máscara do mito, essas questões, centrais para todo cidadão ateniense no curso da guerra. E, dos dois tragediógrafos que viveram o conflito, Sófocles e Eurípides, este último irá abordá-los de forma mais enfática e clara.

Pouco disfarçada está, por exemplo, a relação entre os suplicantes dos *Heraclidas*, representada em 421 (período em que se iniciara a Paz de Nícias), ambientada em uma Atenas mítica, e o elogio da *pólis* do século V. Nessa, os filhos de Hércules, já morto, são perseguidos, juntamente com sua avó Alcmena, por Euristeu, rei de Argos, meio irmão e inimigo histórico de Hércules. A velha senhora, acompanhada do antigo companheiro de Hércules, Iolau, e das crianças, busca exílio em Atenas.

A situação de injustiça é bem marcada. Alcmena e Iolau são demasiado velhos para se defender, os heraclidas demasiado jovens. Expulsos de sua pátria, são perseguidos pelo implacável Euristeu, que, assim que os fugitivos encontram pouso, envia arautos para pedir a sua expulsão da terra que os acolhera, sob ameaça de guerra.

A peça inicia-se já em Atenas, onde os fugitivos buscam exílio. Sentados no altar de Zeus como suplicantes, resistem ao arauto que tenta arrancá-los dali à força a fim de levá-los para a morte em Argos. Neste momento, Iolau afirma: “Certamente não me expulsarás do altar do deus: / É livre a terra para a qual viemos!”⁴⁸

O termo livre, *eleutherós*, repetido por nove vezes ao longo da peça, é o epíteto de Atenas. A cidade será enaltecida por sua honra, e seus cidadãos pela coragem em defesa da mesma. Iolau, perguntando a si mesmo se, perseguido pelo rei, *ánax*, de Argos e de Micenas, será expulso de toda a Grécia, responde:

Não de Atenas, visto que os filhos de Hércules não serão expulsos dessa terra pelo medo que se possa ter dos Argivos. Pois não se trata de um burgo qualquer da Trácia ou da Acaia, de onde tu os espantas, sem um justo motivo, honrando o nome de Argos, como o alegas agora, mas expulsas dos altares sagrados aqueles que estavam sentados sobre eles. Pois se for assim, se os atenienses aceitam o teu argumento, não reconheço em Atenas aquela que é livre. Mas eu sei dos seus desejos e da

⁴⁸ Ed. David Kovacs, vv. 61-62. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

sua natureza, preferem morrer, pois, entre homens bons, a honra é considerada mais importante que a vida.⁴⁹

O pedido de auxílio é logo atendido pelo nobre rei de Atenas, apesar dos perigos que uma afronta a Argos poderiam trazer. Demophon, discutindo com o arauto, afirma novamente ser Atenas uma cidade livre:

Arruína-te! Pois eu não temo essa tua Argos!
Daqui não pretendas, para a minha desonra,
Conduzir os suplicantes usando de violência,
Pois à cidade dos argivos não dou ouvidos, sou livre.⁵⁰

Os trechos supracitados são apenas alguns exemplos dentre os muitos que se encontram nos *Heraclidas*. Eurípides exorta, através da trama da tragédia e do mito, a honra e a superioridade de Atenas sobre as outras cidades gregas.

2.3.2 A Guerra do Peloponeso na *Ifigênia em Áulis*

A primeira cena da *Ifigênia em Áulis* nos apresenta um Agamenon muito mais humano, muito mais "burguês"⁵¹ que o de Ésquilo, hesitantemente escrevendo para Argos a fim de voltar atrás em sua escolha pelo sacrifício de Ifigênia.

O general de Ésquilo também se lamentara diante do dilema que lhe era imposto (cf. vv 205-215) quando se via sem saída. Entre ser leal aos exércitos gregos ou salvar a própria filha. Mas, uma vez tomada a decisão, o coro do *Agamenon* indica uma clara mudança de comportamento. Todas as dúvidas desaparecem e, com obstinada convicção, o *estratego* arrasta a filha e a sacrifica com as próprias mãos.

⁴⁹ Ed. David Kovacs, vv. 190-200. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

⁵⁰ Ed. David Kovacs, vv. 284-287. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

⁵¹ O uso anacrônico do termo é proposital e por ele compreende-se uma classe média, entre a aristocracia e os trabalhadores braçais, artesãos e escravos que já não mais participam de uma visão heróica do mundo, como a aristocracia, mas participa de um espírito mais prático que poético.

Depois de ter sido subjugado pela necessidade, uma mudança se realizou, ímpia, impura, sacrílega, ele está pronto para ousar tudo, sua resolução está tomada.⁵²

É justamente nessa convicção fria do Agamenon de Ésquilo que Marta Nussbaum encontra a falta trágica do herói:

[...] he adopted an inappropriate attitude towards his conflict, killing a human child with no more agony, no more revulsion of feeling, than if she had indeed been An animal of a different species:
holding her in no special honor, as if it were the death of a beast where sheep abound in well-fleeced flocks, he sacrificed his own child. (1415-17).
Nussbaum (2001, p. 33)⁵³

A descrição de Clitemnestra no final da peça aponta para o mesmo sentido:

Ele que, sem nenhuma honra, como se fosse o destino de uma fera, uma das tantas cabras dentre as tropas lanosas, ofereceu em sacrifício a própria filha.⁵⁴

Completamente diferente é o Agamenon de Eurípides que permanece hesitante e choroso ao longo de toda a peça e que, para obter o comando do exército pan-helênico, realizara uma verdadeira campanha política, como é acusado por Menelau, seu irmão. Novamente se verifica a mudança de tom, da grandiosidade das tragédias anteriores, para uma problemática mais mundana. Na realidade, é a isso que Nietzsche refere-se quando acusa Eurípides de uma mediocridade burguesa⁵⁵. O que o tragediógrafo realiza, no entanto, é uma análise da infra-estrutura ética, social e política da Atenas de seu tempo, realizando uma hábil crítica social.

⁵² Ed. Herbert Weir Smyth. Vv. 217-220. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

⁵³ [...] ele adotou uma atitude não apropriada em relação ao conflito, matar uma criança humana sem maior agonia, sem maior sentimento de repulsa, como se ela fosse de fato um animal de outra espécie.

⁵⁴ Ed. Herbert Weir Smyth. Vv. 1415-1417. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

⁵⁵ Cf. o primeiro capítulo desta tese.

O grande general dos exércitos pan-helênicos, que no início da peça atormentava-se com a sorte da filha, mostra outra faceta de sua humanidade, a cobiça:

Uma mente, *noús*, inconstante é um dom negativo e pouco confiável para os amigos;

Eu quero, de fato, te acusar, e que a tua raiva não te desvie da verdade, mas eu agora não te pressionarei demasiadamente.

Tu sabes, quando te apressavas em chefiar os Danaoi para Ílion,

Por um lado parecias não o querer, mas só desejavas isso

Como eras humilde, indo ao encontro de todos para lhes apertar as mãos!

E conservavas sempre abertas as portas para as demandas do povo

E davas a todos atenção, quer quisessem quer não. Procuravas, através dessa conduta, atingir teus objetivos. Mas, depois de tomares o poder, assumiste outra postura.

Não eras para teus amigos o amigo que foras antes.

O acesso à tua tenda ficou difícil e te tornaste raro. Um homem bom não deve, vivendo grandes eventos, mudar seu comportamento

E sim ser constante, e, então, ser o melhor para os amigos

e, nesse momento, ajudar com firmeza, visto que é bem-sucedido.

Venho sobre essas questões por primeiro, visto que por primeiro te acho falho, *kakón*, em relação a isso.

Muito sugestivo é o uso do termo *noús*, no verso 334, em que Menelau acusa o irmão de inconstância, *ou bébaios*. O estado em que ele vê Agamenon não é o mesmo que o velho vira no início da peça, quando surpreendera o rei em frente a sua tenda escrevendo e reescrevendo uma carta que deveria impedir a vinda de Ifigênia a Áulis. Nessa ocasião o velho o julgara fora de seu juízo, tomado pela loucura, *maínesthai*.⁵⁶

Tu iluminas a lâmpada para

escrever neste tablete,

este que tens nas tuas mãos,

e os escritos antigos apagas,

e o selas, depois voltas atrás e o jogas no chão, versando abundantes lágrimas,

não falta nada às tuas dúvidas

⁵⁶ Ed. Herbert Weir Smyth, vv. 34-43.

para se tornar loucura, *maíneisthai*.

O termo *noús* está ligado diretamente à inteligência, diferentemente de *thumós*, por exemplo, que também pode ser traduzido por espírito, mas que está ligado ao universo das emoções. O termo *thumós* será usado, nesta mesma peça, para definir o estado de ânimo de Aquiles (v. 124, 920). Um Aquiles impulsivo, relativamente nobre em suas atitudes, ignorante das maquinações em que se utilizaram de seu nome e que levarão Ifigênia à morte.

Se o Agamenon de Ésquilo não se detivera diante de nada, nem do amor de sua primogênita, para realizar a nobre tarefa a que fora destinado, i. e., conduzir os exércitos pan-helênicos contra Tróia, o personagem de Eurípides mostra convicção apenas quando se trata de saciar o próprio desejo de poder.

E depois voltaste para Áulis com o exército pan-helênico. Te anulaste e foste tomado pelo terror do destino imposto pelos deuses;
Tendo rareado o bom vento, os Danaoi levariam de volta as naus enviadas, não tendo nada a fazer em Áulis.
Que infelicidade tinhas nos olhos então! Que confusão, se não pudesses, chefiando os navios, encheres a terra de Príamo de guerra.
Então me chamaste: "O que farei, onde encontrar um caminho?"
E assim não ser privado do comando e destruir a bela honra?

É em momentos como esse que se torna mais claro de que tipo é a mudança de tom de que Eurípides é acusado por Aristófanes e Nietzsche. De fato, a tocante e chocante nobreza e retidão de sentimentos do Agamenon esquiliano dá lugar à mesquinha e pequenez de objetivos mundanos e escusos.

Este Agamenon, por outro lado, tem uma mente inconstante na medida em que, se neste momento da trama teme pela vida da filha, antes, para obter o poder, não se detivera diante de nada. O velho rei, que, ao menos na visão de Menelau, mostra-se mesquinho e egoísta ao longo da peça, pois planejara friamente obter o comando da frota pan-helênica e depois se livrar do decreto da deusa. É justamente nesse constante oscilar das decisões do líder dos exércitos que Menelau considera falho, *kakón*, o irmão.

E então, Calcas, através de um oráculo, disse que a tua filha deveria ser sacrificada para Ártemis,
 E assim teria lugar a expedição dos Danaoi. Apreciaste com todo o teu coração, *phrên*, sacrificar tua filha mais velha, e enviaste voluntariamente, *hekôn*, sem ter sofrido violência, *bía* – nunca diga isso! – uma ordem para a tua esposa mandar para cá a tua filha, sob o pretexto de dá-la como esposa a Aquiles.
 E depois és pego voltando atrás, mudando a carta e, é claro, não queres mais ser o assassino de tua filha.
 Este é o mesmo éter que ouviu de ti essas coisas!
 Muitos passaram pelo mesmo que tu. Para atingir seus objetivos realizaram trabalhos, e então partiram como covardes.
 De um lado por causa da ignorância dos néscios cidadãos, de outro legitimamente tornando-se, eles mesmos, incapazes de guardar a cidade.
 Mas eu, ao contrário, lamento a infeliz Grécia
 A qual, querendo agir corretamente, deixa irem esses bárbaros... rindo! Por causa de ti e da tua filha!
 Eu não colocaria nenhum homem como esse à frente do país, nem como chefe dos exércitos, pois o comandante deve ter a cabeça (*noún*) no lugar.
 Sendo assim líder de todos os homens na guerra, se tiver sagacidade⁵⁷.

Também o termo *hékon* (v. 360), voluntariamente, denota um Agamenon que, inicialmente, por ambição, aceita com prazer no coração, *héstheis fréna*⁵⁸, a idéia do sacrifício. A idéia do termo *hékon* não exclui aquela de *atê*, loucura inspirada pelos deuses⁵⁹, e coloca a responsabilidade do sacrifício, embora exigido por Ártemis, nas mãos de Agamenon. Não se trata, no entanto, de uma atitude resultante de um processo racional de escolha, *pronoía* ou *proaíresis*, se tomarmos os termos na acepção de Aristóteles:

⁵⁷ Ed Gilbert Murray, vv. 334-347. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

⁵⁸ O termo (frhvn) *fren* significa o coração mais como a fonte das paixões exclusivas dos homens vivos que como um órgão interno. Significa também a mente como a sede das faculdades intelectuais.

⁵⁹ Segundo Louis Gernet em *Recherches sur le Développement de la pensée juridique et morale en Grèce* "(...) a *atê* não é somente o que nós chamaríamos a consequência do ato, mas antes o ato ele-mesmo e seu princípio. Do mesmo modo, o cegamento que provoca o crime *não faz, de modo algum, desaparecer a atividade do sujeito*" 327 (grifos nossos).

A teoria da proairesis se encontra na *Ética a Nicômaco*, V, 3, 1111b, 4- 1112 a 17: a proairesis que é o ato do pensamento racional e, como tal, não pertence nem às crianças, nem aos animais, exclui o 'desejo', *epithumía*, e a cólera, *thumós*; ela é mais que o hekousion puro e simples: e o hekousion deliberado, e plenamente aceito apenas pela inteligência (...)⁶⁰

A atualidade da crítica contida no trecho acima é indisfarçável. Na Atenas democrática do século V e não no período heróico, no qual figuram as personagens do drama, os generais eram escolhidos por votação democrática a qual justificaria uma 'campanha eleitoral'. A figura de um Agamenon buscando votos demagogicamente remete a Alcebíades, estrategista, homem político contemporâneo a Eurípides e figura determinante da Guerra do Peloponeso.

2.4 A tragédia e a relação com a Atenas do século V

A própria estrutura da tragédia grega é esse mesclar entre questões eternas de validade universal, através do mito, e questões atuais, na própria releitura ou na maneira como o mito é abordado. Pierre Judet de la Combe, em um ensaio sobre o lugar do destino individual na tragédia grega, coloca como tal uma das funções sociais da tragédia.

L'oeuvre d'art apparaît ainsi comme l'*index* d'une problématique conceptuelle non encore dominée à l'époque (où la singularité ne pouvait être théorisée de manière positive). Si l'on veut rendre compte du processus intellectuel qui rend possible une telle élaboration quasi théorique, il faut essayer de définir le type spécifique d'activité que déploie la tragédie comme genre de discours: cela requiert que l'on recoure au concept, emprunté a Max Weber, de différenciation, c'est-à-dire que l'on reconstruise la manière dont cette activité discursive qu'est la tragédie se différencie, avec sa rationalité propre, des autres modes d'agir constitutifs de la 'culture' athénienne (dans des domaines de al politique, du droit, de la science et aussi de la poésie elle-même) en examinant comment elle s'en

⁶⁰ GERNET, Louis. *Recherches sur le Développement de la pensée juridique et morale en Grèce*. P. 328.

distingue et comment, en retour, elle agit sur eux. Judet de la Combe (2007).⁶¹

Pode-se, no entanto, questionar a afirmação de que a tragédia trabalha com uma problemática conceitual ainda não dominada na época, pois, mesmo que em um plano intelectual ela não seja dominada, ela poderia já fazer parte do imaginário no plano afetivo-estético e, nesse sentido, Eurípides seria menos eficaz que seus antecessores, uma vez que racionaliza mais que os outros a tragédia, causando uma perda no efeito estético que é, afinal, o objetivo principal dos festivais trágicos. Dessa forma, não haveria, como afirma Judet de la Combe, uma elaboração intelectual, mas haveria um processo que tem sua eficácia no plano emotivo. O que é essencial, no entanto, é diferenciar o gênero discursivo criado pela tragédia de outros, mais prosaicos. Mesmo porque somente assim se pode perceber como o discurso racional contamina a tragédia de Eurípides.

Assim, é preciso estudar esse discurso em sua particularidade literária e ainda considerar, e isso é essencial, que a tragédia coloca questões que são polêmicas na época, isto é, ela não apresenta soluções, mas procura, a partir da nova elaboração do tema mítico, discutir temas controversos. O próprio contexto sócio-político em que a tragédia nasce é significativo desse poder de debate inerente a essa manifestação literária.

Comme on sait, la tragédie, comme genre défini, apparaît au VI^e siècle avant J.-C. sous la forme d'une institution politique; elle est directement due à la décision du tyran d'Athènes Pisistrate, qui a urbanisé les fêtes populaires paysannes des Dionysies pour en faire les 'Dionysies de la ville'; ces fêtes devaient servir de cadre à l'institution de grands genres poétiques, le dithyrambe, qui y était accueilli, et, surtout, la tragédie, qui y a acquis sa forme classique. Par cet acte révolutionnaire, le tyran

⁶¹ A obra de arte surge assim como o *índice* de uma problemática conceitual *não ainda dominada na época* (em que a singularidade não podia ser teorizada de maneira positiva). Se se quer dar conta do processo intelectual que torna possível uma tal elaboração quase teórica, é preciso procurar definir o tipo específico de atividade que desfralda a tragédia como gênero de discurso: isso requer que se recorra ao conceito de Max Weber de diferenciação, quer dizer, que se reconstrua a maneira pela qual essa atividade discursiva que é a tragédia se diferencia, com sua racionalidade própria, dos outros modos de agir constitutivos da "cultura" ateniense (nos domínios da política do direito, da ciência e também da poesia ela mesma) examinando como ela se distingue e como, em retorno, ela age sobre eles.

réunissait dans une même occasion une tradition aristocratique, avec les mythes héroïques, issus du patrimoine épique et lyrique archaïque et qui étaient la matière première du dithyrambe et de la tragédie, et le public du *dèmos*. Il s'agissait de marginaliser, dans le champ de la poésie, les genres poétiques liés aux grandes familles, qui devenaient des genres relevant d'un art privé. Judet de la Combe (1997, p. 20-21)⁶²

O regime democrático que sucedeu à tirania reforçou a função da tragédia porque também para esse regime era interessante enfraquecer o poder das famílias. Além disso, ele também influenciou a forma trágica visto haver uma correspondência entre importância crescente do diálogo e do debate no fortalecimento das instâncias deliberativas da *pólis* e o aumento gradual, de Ésquilo a Eurípides, do número de personagens que se opõem ao coro.

A tragédia, então, é fruto de uma época claramente delimitada e é importante que seja, inicialmente, considerado esse contexto. Da mesma maneira, qualquer forma de comparação com outras manifestações literárias gregas deve levar em conta essa especificidade. O teatro trágico também é representativo do momento de profundas mudanças sociais e políticas iniciadas no século VI e que transformaram o imaginário grego que saía lentamente da estrutura do *gênos* (de clãs familiares com leis e cultos religiosos próprios) para o ideal democrático ateniense. A tragédia, nesse contexto, mostra as dúvidas que angustiavam os homens de sua época, reelaborando o material ancestral dos mitos.

Mas esse novo gênero literário, criado no século V, é mais do que simplesmente um subterfúgio da *pólis* grega para a discussão de questões políticas ou ético-religiosas. Ele instaura um espaço poético e emocional que vai além do que é historicamente marcado, como prova o fato de que seus ecos ainda se fazem

⁶² Como se sabe, a tragédia, como gênero definido, aparece no século VI a.C. sob a forma de uma instituição política. Ela é consequência direta da decisão do tirano de Atenas, Pisístrato, que urbanizou as festas populares das Dionísias para delas fazer as "Dionísias da cidade"; essas festas deviam servir de moldura à instituição de grandes gêneros poéticos, o ditirambo, que nelas era acolhido, e, sobretudo, a tragédia, que aí adquiriu sua forma clássica. Por esse ato revolucionário, o tirano reunia em uma mesma ocasião uma tradição aristocrática, com os mitos heróicos, proveniente do patrimônio épico e lírico arcaico e que eram a matéria primeira do ditirambo e da tragédia, e o público do *demos*. Tratava-se de marginalizar, no campo da poesia, os gêneros poéticos ligados às grandes famílias, que se tornavam gêneros pertencentes a uma arte privada.

sentir hoje na relevância que essas obras possuem dois mil e quinhentos anos depois de sua composição.

Há uma parte importante da tragédia que escapa a preocupações políticas dos cidadãos gregos que assistiram a essas peças em suas apresentações originais e que é mais importante do que autores como Vernant ou Vidal-Naquet fazem crer. Esse conteúdo outro que ultrapassa seu contexto histórico está em uma das questões literárias mais importantes para os escritores de todos os tempos que é a de como transmitir sentimentos verdadeiros por meio de palavras, sejam elas escritas ou criadas para o espetáculo teatral. Esse é o principal brilhantismo dos tragediógrafos, que, não à toa, sobreviveram ao tempo: a complexidade e a eficácia em tratar de temas humanos que terminam por ser universalmente válidos.

O discurso trágico é único. Ele difere, por exemplo, do filosófico por não procurar representar a Verdade, ou buscá-la, mas constrói discursos dúbios, *díssoi lógoi*, que Platão associará à sofística, condenando o fazer trágico. A rejeição de Platão à tragédia provém do fato de que ela não quer provar uma tese, mas construir tal tipo de discurso. Mas, se filosoficamente isso é uma falha, no plano estético é uma qualidade. A dubiedade do discurso faz a riqueza da tragédia e sua relevância atemporal.

A influência de Ártemis: o simbolismo religioso às margens do selvagem

Neste capítulo, analisaremos como a deusa regente da *Ifigênia em Áulis*, Ártemis, determina a ação e os sentidos profundos do texto. Para tanto, será necessário discorrer sobre as funções, os domínios e os atributos da deusa no universo religioso grego. Partiremos da análise dos hinos homéricos dedicados à divindade e da peça de Eurípides, passaremos pela reflexão sobre os rituais iniciáticos regidos pela deusa e a relevância da organização do espaço, do posicionamento dos templos dedicados a Ártemis e como essa distinção entre territórios civilizados e selvagens é central para a compreensão da peça em questão.

A peça *Ifigênia em Áulis* foi representada em 406 nas grandes Dionísias Urbanas, juntamente com *As Bacantes* e com *Alcméon em Corinto*, segundo a tradição que conta que Sófocles, em honra a Eurípides, ter-se-ia apresentado em trajes de luto com seus coreutas sem coroas. Não puderam ser assistidas por seu criador, morto em c. 406 em Pella, na Macedônia, para onde fora nos últimos anos de sua vida. As peças foram apresentadas ao público ateniense por seu filho ou, segundo o Suda⁶³, sobrinho homônimo.

⁶³ Suda, 1, c.

É possível cogitar a hipótese de que a composição de *Ifigênia em Áulis* tenha-se iniciado antes que o poeta deixasse Atenas, se acreditarmos que a demora do exército pan-helênico em Áulis refere-se a um episódio histórico específico, ou seja, a estada, durante longos meses, de Alcebíades, em 408-407, nas costas da Ásia Menor. No entanto, a tentativa de associar episódios históricos ponto a ponto com situações da trama em geral mostra-se infrutífera. De qualquer modo, o essencial da tragédia deve ter sido composto na Macedônia, juntamente com *As Bacantes*.

O tragediógrafo é o autor de peças em que são criticadas as antigas crenças aos deuses antropomórficos como bem assinala François Jouan (2002) em seu estudo sobre os Cantos Ciprianos:

Eurípide est le témoin d'une époque au cours de laquelle l'attitude à l'égard des mythes s'est profondément modifiée. Les sophistes ont poussé l'analyse et la critique des traditions légendaires beaucoup plus loin qu'on ne l'avait fait jusqu'alors. En partie sous leur influence, mais suivant aussi la pente naturelle de son esprit, dans le même moment où il met en scène les légendes épiques, il lui arrive d'exprimer des doutes sur leur réalité ou de s'indigner devant le comportement des dieux et des héros des anciens âges. Il s'efforce d'éliminer les traits qui lui paraissent contraires à la vraisemblance, à la vérité des caractères ou la morale, et se trouve conduit à recréer l'univers héroïque à l'image de la société de son temps. On trouve dans son théâtre les hommes et les problèmes de l'Athènes du V^e siècle. Jouan (2002, p. 9-10)⁶⁴

Ainda segundo Jouan (2002), a gesta troiana leva Eurípides a meditar sobre o conflito que se estendeu durante a maior parte de sua vida como tragediógrafo. Encontra analogias entre a guerra de Tróia e a do Peloponeso. Por vezes, procura

⁶⁴ Eurípides é a testemunha de uma época no curso da qual a atitude diante dos mitos modificou-se profundamente. Os sofistas levaram a análise e a crítica das tradições lendárias muito mais longe do que se tinha feito até então. Em parte sob a sua influência, mas seguindo o pendor natural de seu espírito, no mesmo momento em que ele põe em cena as lendas épicas, ocorre a ele exprimir dúvidas sobre a sua realidade ou de se indignar diante do comportamento dos deuses e dos heróis dos tempos antigos. Ele se esforça para eliminar os traços que lhe parecem contrários à verossimilhança, à verdade dos caracteres ou da moral, e é conduzido a recriar o universo heróico à imagem da sociedade de seu tempo. Encontram-se em seu teatro os homens e os problemas da Atenas do século V.

no passado heróico exemplos para os homens de seu tempo e faz uso das lendas para expressar as próprias opiniões sobre os acontecimentos de sua época.

Eurípides, como os outros tragediógrafos, é extremamente hábil no jogo de oscilações entre a tradição ancestral representada pelo mito, que é a base da trama trágica, e as questões prementes de sua época. Ao evocar o universo mítico, traz à tona também o universo ritual em honra aos mais diversos deuses. Essas referências enriquecem os sentidos das peças e deviam ser compreendidas em toda a sua complexidade pelo público da época, profundamente impregnado dessa tradição.

Aos olhos do leitor contemporâneo, no entanto, esses paralelos com o rico universo ritual grego não são claros. A fim de explicitar os elementos religiosos presentes na obra euripideana, realizaremos levantamento e análise da terminologia empregada pelo autor e marcada pelas crenças religiosas por ele incorporadas.

Mais que qualquer outro autor trágico grego, Eurípides evoca, em muitos momentos, a tradição a fim de enriquecer os sentidos de seu texto, mas também para criticar situações e personagens de sua época. Embora condene a presença de deuses antropomórficos na religião grega, não deixa de fazer um amplo uso, na *Ifigênia em Áulis*, por exemplo, de sua simbologia. Mesmo que questionasse a existência desses deuses, o fato de utilizar-se das lendas, plenas da presença divina, garante a impregnação da tradição.

3.1 Áulis regida pelo cão de Órion

A organização espacial é constantemente significativa na literatura grega e isso não é diferente na *Ifigênia em Áulis* de Eurípides. A peça tem toda a sua ação desenrolada em Áulis. Além de se tratar de uma suposta localidade entre a Beócia e a Eubéia, à beira mar no caminho navegatório para Tróia; *aulis*, substantivo feminino, significa um lugar onde se pouso a tenda por uma noite, espaço de acampamento, portanto, fora dos limites de uma cidade.

Espaço de exceção, Áulis está sob os domínios de Ártemis; é, portanto, espaço selvagem. Nesse território 'entre-mundos', as leis da civilização não se aplicam. A primeira cena da peça é bastante expressiva nesse sentido. A ação nos apresenta, logo em seu início, Agamenon desperto à noite enquanto todos dormem.

Fora dos domínios humanos, o estrategista está sob a lua, imagem associada à deusa da caça. Em um território de exceção, Agamenon está só diante de seu exército adormecido, o que o destaca também em uma posição de exceção, perante o resto dos mortais. Angustiado com o iminente sacrifício de sua primogênita, acorda um velho escravo com quem desenvolve um diálogo, já comentado no primeiro capítulo desta tese, em que lamenta a posição que ocupa e inveja os humildes soldados sobre quem não pesa a responsabilidade da guerra de Tróia.

Esse clima lúgubre que se estabelece logo no início da peça dá o tom da tragédia. Nos versos seis a dezesseis, o estrategista pergunta ao velho quais são as estrelas que vê no céu:

Ag. Qual é, portanto, este astro que passa?

Velho: Sírius que segue de perto as
Plêiades de sete sendas e se lança,
Ainda no meio do caminho.

Ag. Nenhum som, nem dos pássaros,
Nem do mar; o silêncio dos ventos
Domina sobre o Euripo.

Velho. Porque te lanças fora da tenda,
Rei Agamenon?
Tudo ainda está calmo em Áulis,
E a guarda sobre as fortificações está tranqüila,
Entremos.

Poderia o general dos exércitos pan-helênicos desconhecer as estrelas? Certamente não. Toda a navegação (e os gregos, sobretudo os atenienses, eram exímios navegadores) era feita guiada pelas estrelas. A Atenas da época de Eurípides tem sua força militar centrada na frota marítima e seria inconsistente se o autor quisesse sugerir tal ignorância de seu general em comando.

Mas, então, qual o porquê da pergunta do estrategista dirigida ao velho? O sentido desse questionamento está, novamente, fundado na tradição mítica. Sirius é a mais brilhante das estrelas noturnas. A localização dada pelo velho (Sirius seguindo as Plêiades) indica que o dia não tardará a nascer. Mas essa indicação física esconde um sentido mais profundo. É evidente que um general da magnitude de Agamenon conheceria as estrelas como ninguém. Eurípides sutilmente introduz esse diálogo para, já no início da ação, indicar os caminhos que a tragédia seguirá.

Sírius é o cão de Órion. Seu mestre foi um amante da astronomia, que aprendera junto a Atlas. De excepcional beleza e com uma avantajada estatura, era visto como um gigante. Um dia, caminhando pelos mares que só lhe chegavam à altura do pescoço é atingido por uma flecha de Ártemis que treinava sua pontaria nesse alvo que ela não identificara.

Em outra ocasião, Aurora, apaixonada, raptara-o e o levava para Delos, onde, segundo Homero, teria sido morto por ciúmes de Ártemis. A deusa teria feito sair da terra um escorpião que causara a sua morte. Arrependida, pede que se torne uma constelação. Órion é, no entanto, mais conhecido como um amante da caça.

A estreita relação do caçador com a deusa Ártemis já indica sob que domínio desenrolar-se-á a tragédia. Sirius, o cão de caça, denota a selvageria inerente à trama. De uma forma monstruosa, a caça não é mais uma besta selvagem, mas Ifigênia. A aparição da estrela é, sem dúvida, um mau agouro.

O astro chamado pelos gregos de Sirius foi importante para todos os povos da Antigüidade, os Egípcios chamavam-na de Estrela de Ísis ou estrela do Nilo, usavam-na para prever as inundações do rio e a chegada do novo ano. Na Grécia, era de tal forma temida que se lhe ofereciam sacrifícios para aplacar seus efeitos.

Sirius, segundo o velho, segue de perto as Plêiades. Esse ponto também merece análise. As Plêiades são, segundo a tradição, filhas de Atlas e Plêione. Eram sete: Maia, Electra, Taígete, Astéroepe, Mérope, Alcione e Celeno:

As Plêiades formam o signo de seu nome na constelação de Touro. Elas foram metamorfoseadas em estrelas porque seu pai quis ler o segredo dos deuses. Aparecem no mês de maio, tempo favorável à navegação. Seu nome deriva da palavra grega que significa navegar. Commelin (s.d., p. 96, sublinhas nossas)

Assim, além da ligação com Ártemis, essencial, como veremos adiante para a compreensão da peça *Ifigênia em Áulis*, e à selvageria ligada à caça, a referência às Plêiades indica que o período deveria ser favorável à navegação. Nesse sentido, mostra-se a localização e a temporalidade monstruosa em que se inscrevem os gregos à espera do vento para poderem deixar Áulis e atingir Tróia.

Realmente, algo se mostra muito errado no mundo nesse início da peça. Enquanto o velho insiste no fato de tudo estar dentro da normalidade, da guarda estar tranqüila, dos exércitos estarem adormecidos, Agamenon afirma que não se ouve ruído algum, nem das aves, nem dos mares.

Existe nesse ponto uma divergência na interpretação dos dados pelas personagens do drama. O velho, sem as responsabilidades do general, considera tudo sob controle. Agamenon, o solitário general de milhares de homens tem uma visão mais apurada daquilo que acontece: eles estão sob o cão de Órion e sob as Plêiades. A época deveria ser propícia à navegação, mas não há ventos. A natureza parece estar alterada, é como se houvesse uma suspensão do tempo, dos fatos. Suspensão essa que somente Agamenon pode perceber em todo o seu horror e perigo. Ele não vê, no entanto, essa percepção aguda da realidade como uma vantagem e demonstra sua inveja em relação aos humildes:

Ag. Invejo-te, velho.

Tenho inveja dos homens que vivem longe do perigo

Obscuros e sem renome

Aqueles que estão na honra, invejo-os menos.

É surpreendente a atitude de Agamenon diante de sua sorte. Algo na experiência do homem mudou em relação às manifestações literárias anteriores. Pensemos na *Ilíada* cuja ação se desenrola em torno da ira de Aquiles. O herói

havia sido ofendido pelo mesmo Agamenon, quando este lhe roubara Briseida, presa de guerra. Insultado, atingido em sua honra, Aquiles retira-se do combate, o que se torna um flagelo para os exércitos gregos, que passam a perder as batalhas sistematicamente.

Aquiles pouco se preocupa com a sorte de Briseida. Não há nenhum traço do romantismo moderno em Homero, há sim o amor fraternal, a preocupação com os companheiros. A questão é outra, trata-se da honra, da fama de Aquiles que se mostra maculada. Para o homem épico, a vida é menor do que a fama, esta é a única forma de driblar a mortalidade e aproximar-se dos deuses.

Sabemos o quão premente é a consciência da finitude humana para os gregos expressa, por exemplo, na máxima de Heráclito: *O que, de fato, são os homens? Deuses mortais. Mas então, o que, de fato, são os deuses? Homens imortais.* Se compararmos essa concepção da divindade com a das culturas monoteístas, em que há a crença em um Deus incorpóreo, onipresente e onipotente, isento de qualquer imperfeição, vício ou vicissitude humana, podemos notar a diferença abissal de imaginário, e essa diferença, justamente, mostra aquilo que é essencial aos gregos: o drama da mortalidade.

Quando, segundo Hesíodo, no final da Idade do Ouro, foi necessário estabelecer as diferenças entre mortais e imortais, Prometeu realizou a divisão das partes derivadas do sacrifício. Os alimentos têm um valor simbólico que não pode ser desprezado. Aparentemente enganando Zeus, o Titã oferece aos deuses duas opções: os ossos nus, cobertos por uma atraente gordura, brilhante e branca; e a carne, dentro do repulsivo estômago do animal sacrificado. O Rei dos deuses finge cair na armadilha de Prometeu e escolhe os ossos. Desde então, após o sacrifício, a parte dos homens é a carne, e aos imortais é reservada a fumaça perfumada da queima dos ossos envolvidos em gordura.

Mas a vitória dos homens é apenas aparente, na realidade, segundo Vernant, a condição dos mortais:

[...] é oposta à dos deuses, pois não podem viver sem se alimentar continuamente. Os homens não são auto-suficientes, precisam extrair energia do mundo que os cerca, sem o que acabam morrendo. O que define os humanos é que eles comem o pão e a carne dos sacrifícios, e que bebem o vinho dos vinhedos. Os deuses não precisam comer. Não conhecem o pão, nem o vinho, nem a carne dos animais sacrificados. Vivem sem se alimentar, só absorvem pseudo-alimentos, o néctar e a ambrosia, alimentos de imortalidade. Assim, a vitalidade dos deuses é de natureza distinta da humana. Esta é uma sub-vitalidade, uma sub-existência, uma sub-força: uma energia sujeita a eclipses, que precisa ser mantida eternamente. Mal faz um esforço, o ser humano se sente cansado, esgotado, faminto. Vernant (2003, p. 63)

Essa é a condição humana, os mortais estão condenados à finitude. A única maneira de escapar da mortalidade é pela fama, e esta somente é alcançada pelos grandes, jamais pelos de condição humilde. Aquiles arriscou a derrota em Tróia por ela, por ela perdeu seu amado Pátroclo.

Que houvesse a crença em uma vida no além-túmulo é inegável visto haver inúmeros ritos de culto aos mortos⁶⁵. O horror, expresso na *Odisséia* quando da visita de Odisseu ao Hades, é característico de uma cultura que acredita irem todos os mortos para um mesmo e lúgubre lugar.

Aquilo de que Agamenon pensa, na *Ifigênia em Áulis*, em abrir mão é imensurável e tal reflexão seria impensável para os heróis homéricos, provavelmente no século VIII a.C., e mesmo para os heróis das tragédias de Ésquilo e Sófocles. Algo da experiência do homem grego transformou-se profundamente, o tempo dos heróis e dos grandes feitos acabara. Não faz mais sentido sacrificar-se em nome da fama.

Essa primeira cena da peça, portanto, indica os caminhos por que percorrerá Eurípidés em sua versão do mito. Como dito acima, a *Ifigênia em Áulis*, cuja ação se passa nos territórios selvagens, é regida por Ártemis. Por esse motivo,

⁶⁵ Cf. Coulanges (1975) e Rohde (1999).

dada a complexidade dos atributos e funções dessa deusa, desenvolveremos a seguir uma análise da deusa caçadora.

3.2 Sob o olhar de Ártemis

Embora não faça nenhuma aparição ao longo da peça, ao contrário do que ocorre, por exemplo, no Hipólito, onde sua presença dá fechamento à trama, Ártemis rege a *Ifigênia em Áulis*. Sua influência invisível gera a ação. É a sua exigência que encurrala Agamenon e o obriga a entregar a própria filha ao sacrifício.

Segundo a tradição dos Cantos Ciprianos, poema épico mais longo depois da *Ilíada* e da *Odisséia*, do qual somente chegaram até nós fragmentos trazidos por citações posteriores, Ártemis ter-se-ia ofendido quando Agamenon, tendo saído à caça para alimentar os exércitos famintos em Áulis, matara uma corsa sagrada. Diante desse ato, a deusa exigiu que lhe fosse dada em sacrifício a filha mais velha do general grego.

Segundo algumas versões, vide Commelin (2000), Ártemis seria filha de Leto e de Zeus e irmã gêmea de Apolo. Segundo o hino a Ártemis de Calímaco, pedira ao pai para se manter virgem e receber arco e flecha como seu irmão Apolo.

Dê-me a virgindade, *parthenía*, para sempre, e permita-me
Ter muitos nomes, a fim de que meu irmão Phebo não possa competir,
E dê-me arco e flechas (Calímaco, Hino a Ártemis)⁶⁶

Como veremos, tanto a virgindade quanto suas armas de eleição são essenciais para a compreensão dos domínios dessa deusa e sua influência constante na *Ifigênia em Áulis*. Embora sua morada predominante sejam as montanhas, os territórios selvagens, sua influência se faz sentir no seio da *pólis*, pois a deusa é a de protetora das mulheres em trabalho de parto.

E dê-me todas as montanhas, e por cidade, designe-me uma qualquer,
Uma qualquer que queiras, pois raramente Ártemis desce à cidade,

⁶⁶ Ed. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Vv. 6-8. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/>

Habito as montanhas e visito as cidades dos homens
 Somente quando as mulheres oprimidas pelas agudas dores
 Do parto me chamam gritando por socorro, porque as Moiras,
 Tendo eu nascido, me designaram como a auxiliadora das mulheres,
 Porque minha mãe não sofreu dor dando-me à luz,
 Nem me carregando em seu ventre. (Calímaco, Hino a Ártemis)⁶⁷

Quando Apolo ou Phebo, o sol, desaparece dos céus, é Ártemis, a lua, que resplandece. É conhecida, sobretudo, como a deusa da caça como se pode perceber nos dois hinos homéricos a ela dedicados:

IX Para Ártemis

Musa, canta Ártemis, irmã do Arqueiro,
 Virgem, *parthénos*, que lança os dardos, *iokhéraian*, nutrida junto com Apolo,
 A que tendo feito beber seus cavalos em Meleto plena de juncos,
 Impele habilmente seu carro todo de ouro através de Smirna
 Até Klaron onde crescem as vinhas onde Apolo de arco de prata
 Está sentado, esperando a caçadora, *hekatebólon*, que lança suas flechas,
iokhéraian,
 E assim a ti e a todas as deusas saúdo com meu canto;
 Mas eu cantarei por primeiro, e eu começarei por cantar a ti;
 E então, tendo começado por ti, eu passarei a um outro hino.⁶⁸

Por duas vezes, no hino acima, a deusa é definida como virgem, *parthénos*, ou a caçadora, *hekatebólon*, que lança dardos, *iokhéraian*. O mesmo epíteto, *hekatebólon*, é utilizado por Homero na *Ilíada* V, 53, XXI, 480 e *Odisséia* XXI, 198. Em dois vasos gregos do século V pode-se ver a deusa armada com arco e flechas (anexo 1, figuras 3 e 4). Suas armas de eleição a aproximam do irmão Apolo, também definido como arqueiro, e delimitam sua principal área de ação, a caça nos territórios selvagens. Assim, contrariamente a sua irmã Atena, seus domínios não se estendem para o campo de batalha como fica claro na única cena da *Ilíada* em que procura participar do combate (Il. XXI, 480 ss.).

⁶⁷ Ed. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Vv. 19-25. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/>

⁶⁸ ed. Hugh G. Evelyn-White.

Como te atreves, cachorra sem pejo, a enfrentar-me? Difícil,
 Muito difícil, ser-te-ia o vigor contrastar-me, conquanto
 Leves esse arco, que Zeus poderoso te pôs leoa
 Entre as mulheres apenas, as quais a teu grado exterminas.
 É mais seguro, de fato, correr ágeis gamos nos vales
 E caçar feras, do que defrontar-se com quem tem mais força.

Nessa cena, Ártemis procura engajar-se na batalha, mas é expulsa por Hera e refugia-se chorosa para os braços do pai.

Ártemis foge afinal, lagrimosa, qual tímida pomba
 Que, por gavião perseguida, se esconde em rochedo escavado

Os domínios da deusa são, portanto, os das terras selvagens onde persegue as feras. Além disso, o hino acima mostra a ascendência da deusa sobre a vida das mulheres, sobretudo das virgens. De fato, no hino homérico V a Afrodite, Atena e Ártemis são a exemplificação das deusas que se negaram a exercer os trabalhos de Afrodite. A comparação que, em um primeiro momento, as aproxima afasta-as quando se definem os seus domínios. Atena é aquela que se compraz com a guerra e com os trabalhos de Ares, (linha 10) enquanto Ártemis é ama o arco e a caça às feras nas montanhas. É a deusa, portanto, dos territórios selvagens e não se adapta aos campos de batalha.

Ainda assim, é a ela que se sacrifica antes das batalhas⁶⁹. A ela será dedicada Ifigênia como sacrifício que antecede a guerra de Tróia. Portanto, embora seus domínios não sejam os da guerra, como divindade multifacetada, aproxima-se dela pelo viés da *kourotrophia*. Eurípides faz um uso muito rico da simbologia em torno da deusa na *Ifigênia em Áulis*. De um modo complexo, Ártemis, em suas mais diversas feições, rege a ação e associa-se à jovem Ifigênia.

É ela a divindade responsável por parte da formação dos jovens antes que esses atravessem o limiar da vida adulta, marcada, para os homens pela participação na guerra e para as mulheres pelo casamento. No caso da heroína da peça que analisamos, pela ambigüidade de seu papel de jovem virgem que assume

⁶⁹ Cf. (1991, vol III).

uma coragem fálica no confronto com seu destino, aproximam-se a passagem da vida adulta de meninos e meninas.

Segundo Vernant (1991, vol III), como *patronnesse* dos jovens nos aprendizados das técnicas da caça e, por conseqüência, da guerra, a deusa estreita laços com esse universo que em princípio não era o seu. A aproximação justificaria ser ela a exigir os sacrifícios preliminares dos combates. O hino seguinte apresenta-nos ainda outras facetas da deusa:

XXVII Para Ártemis

Canto a tonitroante Ártemis das flechas de ouro
 A virgem venerada, arqueira que caça os cervos⁷⁰, que aprecia suas flechas
 Irmã de Apolo da espada de ouro,
 Que pelas montanhas cobertas de florestas e os picos ventosos,
 Que se delicia com a caça, que retesa seu arco todo em ouro
 Enviando golpes terríveis, o cimo das altas montanhas tremem
 E a floresta escura ressoa com o clamor das feras, e a terra treme,
 e o mar cheio de peixes, enquanto a deusa de coração determinado,
 vai para todos os lados, destrói a raça das feras.
 Mas quando a Caçadora, que se regozija de suas flechas, está
 Satisfeita tendo desentesado seu arco
 vai para a grande casa de seu querido irmão,
 Phebo Apolo, para a rica terra dos de Delfos,
 a fim de formar o belo coro das musas e das Graças.
 Lá, tendo suspenso o arco flexível e as flechas,
 vestida de ricos enfeites, ela comanda e conduz os coros.
 E todas, fazendo escutar sua voz divina,
 louvam Leto de belos calcanhares, porque ela concebeu filhos
 que são os primeiros dentre os imortais em pensamentos e ações.
 Salve, filhos de Zeus e Leto de belos cabelos!
 Eu me recordarei de vós e dos outros cantos.

No primeiro dos hinos homéricos em honra à deusa, é louvada a sua qualidade como caçadora e seu parentesco com Apolo. O segundo, muito

⁷⁰ Ou "a que lança os cervos".

expressivo, diz-nos mais de Ártemis. É revelador o uso do epíteto *elafebólos*, composto pelos termos *elafê*, cervo, e *bólos*, lançamento.

Segundo Vernant (1991, vol III), o animal que se sacrificava normalmente a Ártemis era a cabra, a qual possuía um estatuto ambíguo que a tornava adequada à deusa das fronteiras entre o mundo civilizado e selvagem. Como veremos em outro momento deste estudo, apenas os animais domesticados são adequados ao sacrifício regular da *pólis*, o sacrifício civilizado. A cabra, no entanto, é o mais selvagem dos animais domesticados pelo homem. Esse animal, ainda segundo Vernant,

[...] statut indécis, aux marges de la domestication, voue spécialement à Artémis et dont le sang, répandu au cours de l'égorgeement évoque, plus que dans le cas des autres victimes, celui que verseront sur le champ de bataille les guerriers destinés à y laisser la vie. Vernant (1991, vol III, p. 328)

É expressivo, portanto, o uso do termo *elaphebólos*, que remete ao cervo que é o animal consagrado a Ártemis. Em vasos de diversos períodos (séculos VI, V e IV) a deusa é representada cercada desses animais. Em um vaso do século VI a.C. (anexo 1 figura 5) é representada alada e com dois animais selvagens um felino e um cervo em posição de submissão. Em um vaso do século V (anexo 1, figura 6) a deusa dirige um carro puxado por gamos enquanto Acteon é atacado pelos próprios cães. Não por acaso, também, no mito de Acteon, é em um cervo que a deusa o transforma (anexo 1, figuras 7, 8 e 9) a fim de puni-lo pela afronta de tê-la vista banhando-se.

Esse mesmo animal tem uma grande importância na trama da *Ifigênia em Áulis*. Por matar um cervo, Agamenon é condenado a entregar a filha em sacrifício à deusa, e é por uma corsa que, na versão do mito utilizada por Eurípides, a deusa substituirá Ifigênia, salvando-a da morte no último momento.

O termo *elaphebólos* é interpretado, desde a Antigüidade, como aquele/a que caça cervos⁷¹. A tradução justificar-se-ia pelo fato de um dos principais atributos de Ártemis ser a caça. No entanto, Jeanmaire (1985), em seu estudo sobre Dionisos, reinterpreta o termo como sendo *aquele/a que lança cervos*, em paralelo com o epíteto de Dionisos *aigobólos* (lançador de cabras).

O lançamento do animal fazia parte de um ritual orgiástico, em que, em honra ao deus, a vítima sacrificial era lançada a uma multidão em êxtase, que a dilacerava. Trata-se do *sparagmós* que significa, a um só tempo, o espasmo, a convulsão e o dilacerar, o arrancar, o fazer em pedaços. O duplo sentido do substantivo une os dois aspectos essenciais do ritual, o êxtase das mônades e o dilaceramento da vítima. Nas bacantes de Eurípides, o próprio Penteu torna-se a vítima. Na loucura inspirada por Dionisos às mulheres, ele é confundido com um javali e feito em pedaços.⁷²

O passo seguinte desse ritual é a *omophagía*. O vocábulo é composto pelo adjetivo *omós*, cru, e *phagía* (do verbo *phagéo*), comer. Assim, a vítima, dilacerada pela multidão, é devorada crua.

D'éminents philologues, Cruisus, Reitzenstein, ont, il y a plus d'un demi-siècle, reconnu que le dithyrambe, avec le fracas de cris et d'instruments dont s'accompagnait cette manifestation caractéristique du culte de Dionysos, avait rapport avec les coutumes sauvages d'un sacrifice comportant que les célébrants aient atteint, par les pratiques orgiaques, au degré d'exaltation que suppose l'ômophagie rituelle. Toutes les sources antiques s'accordent dans l'idée que l'ômophagie est inséparable de l'état de transe orgiaque. (JEANMAIRE, 1985, p. 257)⁷³

Tanto o *sparagmós* quanto a *omophagía*, portanto, faziam parte dos rituais em honra a Dionisos. O termo *elaphebólos*, no entanto, atestaria que, em um

⁷¹ Chantraine, refere o uso do termo em Il. 18, 319. Diz também que o termo *elaphebolía* era o nome de uma festa em honra a Ártemis na Fócida e que *helaphebolíon* era nome de um mês na Ática e em outros lugares.

⁷² O termo *sparagmos* surge nas Bacantes em 735, 739 e 1135.

⁷³ Eminentes filólogos, Cruisus, Reitzenstei, reconheceram, há mais de meio século, que o ditirambo, com a explosão de gritos e de instrumentos que acompanhavam essa manifestação característica do culto de Dionisos, tinha relação com os costumes selvagens de um sacrifício que admite que os celebrantes tenham atingido, pelas práticas orgiásticas, o grau de exaltação que supõe a *omophagía* ritual. Todas as fontes antigas concordam com a idéia de que a *omophagia* é inseparável ao estado de transe orgiástico.

período arcaico, também os rituais a Ártemis incluíam esse tipo de comportamento selvagem. A aproximação feita por Jeanmaire (1985) entre os dois deuses não é de forma alguma gratuita, pois revela que em períodos arcaicos o culto às duas divindades confundiu-se.

Dionisos tem uma estreita relação com o mundo vegetal que vai muito além da vinha. Os ritos do deus associados ao culto da árvore sagrada provavelmente são uma incorporação de atributos de divindades mais antigas. O culto à árvore sagrada consistia em arrancar um tronco jovem, para dela fazer a 'árvore de maio', cujos ramos verdejantes eram usados a fim de fazer objetos votivos e cuja substituição periódica simbolizava a renovação e o rejuvenescimento.

Também o culto de Ártemis aglutinou entidades mais antigas como ninfas locais, em particular divindades da árvore e dos ramos. Antes da inclusão dos cultos a Dionisos e de sua popularização em todo o mundo grego, era ela o *daímon* regente do império da vegetação arbustiva e, como tal, rival do deus em numerosos cultos ligados à velha religião da árvore. Em uma época em que a vinha não tinha ainda um deus regente definido, Ártemis, como divindade ligada à vegetação, poderia ter cumprido essa função.⁷⁴

Um outro ponto de aproximação entre Dionisos e Ártemis é o fato de que ambos, segundo Jeanmaire (1985), conduziram a caça selvagem.

L'infatigable chasseresse qu'est la Diane de la poésie et de l'art aux temps classiques n'est que l'héritière, au type adouci, de la redoutable divinité dont les flèches sèment la mort chez les bêtes comme chez les hommes. Ces points de contact si nombreux entre Dionysos et Artemis n'impliquent point que les deux divinités aient été associées, dans un passé plus ou moins lointain, comme le pensait Otto Gruppe. L'explication est, beaucoup plutôt: 1° qu'elles ont eu en commun certains caractères primitifs qui correspondent aux traits les plus archaïques de leur parée de séduction et de nouveautés émouvantes qui s'affirmait en Dionysos, on eut tendance à substituer, même dans des croyances encore empreintes d'un certain

⁷⁴ Isso explicaria porque, na *Iliada*, não há referência a Dionisos, salvo em modificações tardias. Assim, em sua versão do mito de Oineus (inventor do vinho), sua negligência é punida não por Dionisos, mas por Ártemis. Cf. II. II 6.216, 6.219, 9.535, 9.581, 14.117.

caractère lugubre, ce dieu dispensateur de joie et de bénédictions diverses, à la déesse qui conserva toujours quelque chose de la sauvagerie des anciennes divinités naturistes et qui, au total, suscita toujours plus de terreur que d'élan d'amour. (JEANMAIRE, 1985, p. 270-1)⁷⁵

Embora a peça *Ifigênia em Áulis* nada contenha de *sparagmós* ou de *omophagía*, é a essa entidade assustadora, no limiar da absoluta selvageria que ela remete, visto que somente uma deusa sanguinária poderia exigir tão monstruoso sacrifício como o da primogênita de Agamenon.

3.3 Domínios de Ártemis

Além disso, o hino deixa transparecer outra faceta de sua agressividade, quando se refere à caça em *terras selvagens*, nas montanhas, *hóros*, emitindo sons terríveis (*deínon klangês*). Ártemis é realmente uma deusa dos territórios não civilizados ou das fronteiras que separam o civilizado do selvagem. Na *Ilíada*, 21, 470-1, é denominada a senhora dos animais não domesticados, *pótnia therôn*, e seu epíteto é *agrotére*, selvagem, caçadora.

⁷⁵ A infatigável caçadora que é a Diana da poesia e da arte nos tempos clássicos é a herdeira, em versão suavizada, da temível divindade cujas flechas semeiam a morte tanto entre os animais quanto entre os homens. Os tão numerosos pontos de contato entre Dioniso e Ártemis não implicam que as duas divindades tenham estado associadas, como o pensava Otto Gruppe. A explicação é antes: 1º que elas tiveram em comum certos caracteres primitivos que correspondem aos traços mais arcaicos de seu arsenal de sedução e das novidades comoventes que se afirmavam em Dioniso, tenderam a substituir, mesmo nas crenças ainda marcadas por um certo caráter lúgubre, esse deus doador de felicidade e bênçãos diversas, à deusa que conservou sempre algo da selvageria das antigas divindades ligadas à natureza e que, no todo, suscitou sempre mais terror que amor.

Muito diferente de seu irmão Apolo, deus da cidade por excelência⁷⁶, Ártemis é a deusa dos terrenos-limite, seus domínios iniciam quando termina o território da *pólis* e os campos cultivados e começam os *ágroi*, as terras de além, os terrenos selvagens. Segundo Chantraine (1999), o termo opõe-se, em Homero, a *ágrourai*, estes sim, terrenos cultivados. Os *ágroi*, portanto, são os terrenos onde caça a deusa, as regiões de pastagem, as florestas e as montanhas. Em Atenas, *Ágra* é um dos epítetos da deusa. O substantivo feminino *ágra* significa caça, perseguição e é do mesmo campo semântico do adjetivo triforme *ágrios*, cujos significados orbitam em torno do conceito de selvagem, agreste, violento e cruel.

Les sanctuaires d'Artémis sont donc généralement situés dans des zones au bout du territoire cultivé. Déjà sauvages, jouxtant la montagne ou se fondant en elle, bordant la mer, ces régions portent en grec le non d'*eschatiai*: les extrémités, les confins, les terres 'au bout'. Cette limite du territoire cultivé et de l'espace sauvage est nette quand la montagne tombe directement sur les champs de la plaine, mais elle est aussi souvent confuse, discontinue et varie au gré des défrichements intermittents. Bonnefoy (1981, p. 70)⁷⁷

⁷⁶ A figura de Apolo é indissociável daquela do sol, ele é o Deus da luminosidade (Nietzsche estabeleceu etimologicamente a raiz de seu nome como 'resplendente'), das artes civilizadas, da cidade. Para toda uma tradição, Apolo tornou-se o símbolo do espírito dominando a matéria. Ele é mesmo considerado por Hegel como o mais grego dos deuses. Apolo é o patrono igualmente do estabelecimento da cidade, e, para os gregos antigos a cidade é o centro do mundo civilizado em oposição à selvageria e à barbárie, mas também fornece os fundamentos imateriais de uma constituição harmoniosa.

Apolo é também o deus da razão, seus preceitos são o do nada em demasia e o do conhece-te a ti mesmo; é a proposição da justa medida em oposição à desmedida dionisíaca. No plano artístico, Apolo é o deus das artes plásticas, da figuração, das imagens. Mas a imagem desse deus não é unívoca, a divindade da razão era capaz de dizimar impiedosamente seus inimigos (cf. *Ilíada*, I, 43 e ss.) ou impor condições para a cessação de desgraças por ele mesmo infligidas, como quando exige dos habitantes de Locres que enviem a cada ano duas jovens à Ílion para Athena. Vidal-Naquet, (1981, p. 257).

Ele não é, no entanto, um alter-ego absoluto de sua irmã, Ártemis. Embora seus domínios sejam opostos, um, deus do mundo civilizado, outra, deusa dos espaços selvagens, ambos são arqueiros e capazes de impiedosamente atingir aqueles que os ofendem.

A mitologia grega dificilmente apresenta personagens unívocos e se a tradição predominante, sobretudo para os estudiosos modernos, é a do deus da razão, Marcel Detienne nos apresenta em *Apollon, le couteau à la main* (1998) a face mais sombria do deus, assassino de Python, exilado no mundo dos mortais e submetido às situações mais degradantes a fim de se purificar, também é o autor de inúmeras mortes a pedido de seu sacerdote no início da *Ilíada* e o deus evocado por Ulysses para participar do 'banquete sangrento' que oferecerá aos pretendentes no final da *Odisséia*.

Ambos, também, são deuses que não atingem nunca a maturidade, se Ártemis se mantém eternamente virgem, Apolo é o deus *kouros*, menino; essa juventude não significa, no entanto aquilo que é inacabado, mas sim a força juvenil, a energia e mesmo a violência que são atributos dessa idade. Cf. Nietzsche. *O Nascimento da Tragédia*; BONNEFOY, (1981) e COMMELIN (2000)

⁷⁷ Os santuários de Ártemis são, portanto, geralmente situados em zonas no fim do território cultivado. Já selvagens, se aproximando da montanha ou se fundindo nela, às margens do mar, essas regiões levam em grego o nome de *eschatiai*: as extremidades, os confins, as terras "limite". Esse limite do território cultivado e do

O caráter simbólico dos domínios de Ártemis é inegável. Os *eschatiai*, como territórios intermediários, demonstram a relação complexa entre civilização e selvageria, entre natureza e cultura, que tanto preocuparam os gregos. A *pólis* e os territórios cultivados são o espaço da cultura, do mundo adulto, dos cidadãos, de tudo aquilo por que a *pólis* luta.

A caça, atributo principal de Ártemis, tem uma dupla face que é a luta contra o selvagem, representado pela fera, mas também é o contato do homem com seu lado selvagem pela violência do ato. Esse caráter ambíguo revela o perigo iminente do caçador de exceder os limites do humano e tombar na selvageria.

Há, portanto, mesmo na caça, a diferenciação entre a de tipo selvagem e a de tipo civilizada. Esta última é praticada por homens adultos, em grupos, durante o dia. A caça dá-se pelo ataque frontal ao animal, permitido pela superioridade numérica e também pela cooperação mútua entre os homens envolvidos, o que pressupõe os laços da civilizada vida comunal.

A caça selvagem, por sua vez, é praticada pelos jovens que ainda não ingressaram no mundo dos cidadãos, e, portanto, no mundo dos adultos. Trata-se de uma atividade solitária, realizada à noite, em que o ataque frontal e a força bruta são substituídos pela astúcia. Essas técnicas demonstram que o jovem, antes de ser plenamente aceito na sociedade como cidadão, adulto, portanto, era considerado selvagem, por esse motivo a caça noturna é sua prática. Também as mulheres antes do casamento e do nascimento do primeiro filho são consideradas selvagens, indomadas. Ifigênia, assim, aproxima-se da deusa também sob esse aspecto, é, como jovem virgem, sua protegida nessa fase da vida, o que seria uma justificativa para a substituição da jovem pela corsa no final da peça.

Les 'cryptes' spartiates, c'est-à-dire l'élite de la jeunesse, courent la montagne l'hiver, pratiquent le vol, la ruse et l'assassinat des hilotes

espaço selvagem é claro quando a montanha dá diretamente sobre os campos da planície, mas ele é também seguidamente confuso, descontínuo e varia de acordo com os desmatamentos intermitentes.

avant de devenir, par un renversement brutal des valeurs, des hoplites.
Vidal-Naquet (1983, p.27)⁷⁸

Juventude, regime noturno, espaço selvagem, todos atributos de Ártemis, explicam muito dos rituais em sua honra. É a deusa protetora das jovens antes do casamento e isso a aproxima ainda mais um grau do mundo selvagem. A mulher, mesmo quando já adulta e mãe, e, portanto, inserida da *pólis* e no mundo da cultura e da civilização é considerada como alteridade também por permanecer sempre como próxima à selvageria. Às mulheres são reservados os domínios-limite do nascimento e da morte, pois são elas que preparam os cadáveres, considerados impuros, para os ritos fúnebres. Trata-se do imponderável e do incontrolável e que, por isso, escapa ao mundo adulto masculino, civilizado, racional.

Phénomènes redoutables parce qu'échappant au même titre à l'ordre du prévisible ou du contrôlable, la naissance et la mort sont par là même investies d'une valeur sacrée menaçante, que seul un rituel rigoureux peut contenir et en quelque sorte apprivoiser. Parce que les femmes, à cause de cette 'sauvagerie', qui est en elles, autre façon de nommer leur 'altérité' par rapport aux hommes, peuvent avoir accès sans danger à cette source de souillure, elles en sont les intermédiaires 'naturels'. Zaidam, in: Duby (2002, p. 484)⁷⁹

Segundo Aristóteles, na *Metafísica* livro I 986 a1, os pitagóricos reconheciam 10 princípios opostos no mundo: limitado e ilimitado, ímpar e par, um e múltiplo, direito e esquerdo, masculino e feminino, em repouso e em movimento, retilíneo e curvo, luminoso e obscuro, bom e mau, quadrado e oblongo. A coluna onde se encontra o elemento feminino é expressiva da visão que o grego tinha da mulher. Ela está associada à falta de controle, na forma do ilimitado, à negatividade do mal (a figura de Pandora como a responsável por todos os males da humanidade

⁷⁸ Os "criptas" esparciatas, ou seja, a elite da juventude, percorrem a montanha durante o inverno, praticam o roubo, a astúcia e o assassinato de hilotas antes de tornarem-se, por uma inversão brutal de valores, hoplitas. Em Creta, os "rebanhos" de jovens se opõem aos 'campagnonnages'.⁷⁸

⁷⁹ Fenômenos temíveis por que escapam do mesmo modo à ordem do previsível ou do controlável, o nascimento e a morte são, por isso mesmo, investidos de um valor sagrado ameaçador, que somente um ritual rigoroso pode conter e, de um certo modo, suavizar. Porque as mulheres, por causa dessa 'selvageria' que é nelas um outro modo de nomear sua 'alteridade' em relação aos homens, podem ter acesso sem perigo a essa fonte de conspiração, elas são intermediárias naturais dela.

é bastante eloqüente neste sentido). E, embora a dicotomia civilizado/selvagem não se encontre nesse elenco, o feminino é associado também ao selvagem.

Retornando ao segundo hino homérico a Ártemis, chegamos, assim, a mais um elemento importante para a compreensão do valor simbólico da deusa: “satisfeita tendo desentesado seu arco / vai para a grande casa de seu querido irmão, / [...] Lá, tendo suspendido o arco flexível e as flechas, / vestida de ricos enfeites, / ela comanda e conduz os coros.”

3.4 Em honra a Ártemis

Os coros femininos, sobretudo os de jovens, estão estreitamente ligados à deusa. Esopo perguntava-se retoricamente se poderia haver um lugar em que Ártemis não participasse dos coros. (Aes. Prov. 9, Apud Calame 2000). Os coros das tragédias de Eurípides, quando compostos por mulheres falam, em vários momentos, do serviço prestado à deusa. Nas *Troianas*, por exemplo, v. 551ss., as mulheres afirmam ter sido a ela dedicado o festejo quando da introdução do cavalo na cidade. Na *Ifigênia em Áulis*, a heroína, no limiar do sacrifício, pede ao coro que entoe um *péan* a Ártemis como modo de obter a expiação pelo assassinato que será cometido. “Vocês, ó jovens, / Entoem piedosamente um péan à filha de Zeus/Ártemis.”⁸⁰

Como indica o vocativo, *ô neanídes*, o coro é composto por jovens, as quais, antes do casamento, podem dedicar-se à deusa. Fato esse que é confirmado pelo coro da *Ifigênia em Táuris* em que as mulheres lamentam-se por serem deixadas para trás por Ifigênia que partirá com seu irmão. Relembra-se da juventude na Grécia quando.

Possa eu participar dos coros
Dos gloriosos casamentos, onde
Estive como virgem, *parthénos*.⁸¹

⁸⁰ Ed. Günther (1968). Vv. 1467-1469.

⁸¹ Ed. Gilbert Murray, vv. 1143-1145. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

A preferência pela composição por jovens dos coros em honra a Ártemis deve-se ao fato de que as meninas, como a deusa, são ignorantes do casamento. As danças que se realizam nesses *thiasos* femininos tinham, segundo Calame (2000), função formativa preliminar ao casamento. A exposição da jovem à sociedade tinha também a função de suscitar o desejo por parte dos futuros pretendentes. A aproximação do universo simbólico em torno da deusa explicita o caráter dúbio do sacrifício de Ifigênia, ela mesma uma *parthénos*. Atraída a Áulis pela perspectiva do iminente casamento, a jovem irá, simbolicamente, desposar Hades. O sacrifício é associado metaforicamente à defloração e à morte da jovem virgem para possibilitar o nascimento da mulher adulta.

Les choreutes qui assument la partie chorale des rituels consacrés à Artémis sont donc de jeunes adolescentes déjà pubères, mais qui ne sont pas encore mariées. La représentation chorale destinée à la déesse vierge semble donc consacrer dans son aspect religieux cette période de la vie de la jeune fille qui va de la nubilité au premier contact sexuel légal qui est marqué par le mariage. Calame (2000. p. 178)⁸²

O casamento, como prática civilizatória por excelência, marca a passagem da proteção de Ártemis à de outros deuses, uma vez que a jovem deixa de ser vista como indomada e passa a viver plenamente inserida na sociedade adulta. Ora, como prática que afasta a selvageria, ele não se poderia realizar em ambiente selvagem. A proposição de realizar tais laços em Áulis está, portanto, fadada ao fracasso.

O laço que aproxima Ifigênia a Ártemis é estreito. O pedido que faz ao coro não é acidental ou desinteressado, é à sua protetora/algoz que pede, já conformada com seu destino, que a conspurcação ocasionada por seu assassinato/sacrifício seja expiada. E faz esse pedido, não aos pais, os quais não mais participam dos domínios da deusa, mas ao coro de jovens, suas iguais.

⁸² Os coreutas que assumem a parte coral dos rituais consagrados a Ártemis são, portanto, jovens adolescentes já púberes, mas que ainda não são casadas. A representação coral destinada à deusa virgem parece, portanto, consagrar seu aspecto religioso a essa fase da vida da jovem que vai da nubidade ao primeiro contato sexual legal que é marcado pelo casamento.

3.5 As pequenas ursas

Outro ritual dedicado a Ártemis que mostra significativo para a interpretação da *Ifigênia em Áulis* de Eurípides ocorria em Brauron, cidade Ática próxima a Atenas. Nesse templo, realizava-se, segundo Zaidam in Duby (2002), o mais importante ritual em honra à deusa, o ritual das pequenas ursas que teve origem na lenda de que alguns jovens rapazes teriam morto uma urso que vivia em seu templo. A deusa, ofendida, condenara a cidade a, anualmente, realizar o sacrifício de uma jovem. Posteriormente, o sacrifício humano foi substituído por um rito em que meninas escolhidas dentre a flor da juventude da cidade fantasiavam-se do animal em questão e reviviam o episódio mítico.

Essa prática fazia parte do extenso calendário de rituais iniciáticos das jovens atenienses. Estes principiavam com as *Arreforías*, em que quatro meninas de sete a onze anos eram convidadas a participar da tecelagem do péplos⁸³ oferecido a Atena nas panAtenaias e a ficarem isoladas da sociedade. Nas *Plynterías* as jovens lavavam as estátuas do templo, nas *Plyntrias* as meninas lavavam o péplos, a vestimenta de Atena e, nas *Aletridas*, moíam os grãos para os doces sacrificiais.

O ritual das pequenas ursas era praticado por meninas de, no máximo, onze anos. Infelizmente as lacunas causadas pelos séculos que nos separam dos gregos da Antigüidade não nos permitem precisar no que ele consistia, mas certamente fazia parte dos diversos rituais em que as *parthénoi*, virgens dos sete anos até o casamento, preparavam-se para a entrada na vida adulta, o que, para as moças, acontecia apenas com o advento do casamento e a vinda do primeiro filho.

L'âge, la coiffure, la tenue des fillettes les placent du côté du 'sauvage' qui caractérise l'enfance et le monde d'Artémis. Pour C. Sourvinou-Inwood qui a étudié à plusieurs reprises ces vases, édités et analysés une première fois par L. Kahil, les cratériques, consacrés par les parents des fillettes, célébreraient le moment culminait du service des 'Ourses', la fin de la période d'initiation, coïncidant avec la grande fête pentétérique des Brauronies. Au terme d'une période de ségrégation

⁸³ Segundo o dicionário Houaiss eletrônico, variedade de túnica feminina de tecido fino, sem mangas e presa ao ombro, usado na antiga Grécia.

marquée par le fait de 'faire l'ourse' et symbolisée par le port de la crocote, vêtement de couleur safran qui caractérise le service de la déesse, la fillette, en abandonnant son vêtement rituel, laisserait derrière elle sa 'vie d'ourse', pour aborder les rites d'intégration à son nouveau statut, celui qui la fait entrer dans l'âge de la puberté, dernière étape avant celui du mariage. Zaidam, in Duby (2002, p. 448)⁸⁴

Ártemis, a propósito, sob o nome de Ártemis Lochia, também é a deusa protetora dos partos e a ela eram dedicados os panos ensangüentados resultantes desse acontecimento. Segundo Vernant, apud Vidal-Naquet (1981), os rituais iniciáticos femininos assemelhavam-se aos masculinos, mas enquanto estes preparavam para a vida guerreira, aqueles preparavam para a vida matrimonial, os dois significando a vida adulta, civilizada.

Trata-se, portanto, de um longo percurso em que esses meninos e meninas civilizam-se, adentram na vida adulta e na vida política da cidade. A distinção, no caso das mulheres, de seu status dá-se em relação à sua capacidade reprodutiva, há rituais para antes do período de procriação, aqueles reservados às *parthénoi* (na realidade apenas algumas meninas escolhidas entre a 'boa sociedade' e que representavam todas as outras), outros reservados apenas às mulheres em idade reprodutiva, como as thesmoforias, por exemplo, festa dedicada a Deméter e Kore em que se garantia para todo o ano a fecundidade das mulheres e a fertilidade do território cultivado. Da mesma forma, havia rituais reservados às mulheres que haviam passado da idade reprodutiva.

A particularidade no que se refere à *Arkteia* é que, muito expressivamente, com a transformação ritual das meninas em animais, elas devem viver um período de selvageria. Além disso, visto que teria tido, segundo a crença dos gregos da Antigüidade, historicamente, um período em que a prática do sacrifício humano era a

⁸⁴ A idade, o penteado, a vestimenta das meninas as colocam do lado do 'selvagem' que caracteriza a infância e o mundo de Ártemis. Para C. Sourvinou-Inwood que estudou em diversas ocasiões esse vasos, editados e analisados uma primeira vez por L. Kahil, as crateriscas, consagradas pelos parentes das meninas, celebrariam o momento culminante do serviço das 'Ursas', o fim do período de iniciação, que coincidia com a grande festa pentetéica das Brauronias. Ao fim de um período de segregação marcado pelo fato de 'fazer a urso' e simbolizada pelo porte da crocote, vestimenta de cor de açafão que caracteriza o serviço da deusa, a menina, abandonando sua vestimenta ritual, deixaria para trás sua 'vida de urso', para abordar os ritos de integração a seu novo estatuto, que a faz entrar na idade da puberdade, última etapa antes do casamento.

regra, as meninas também têm contato com outra forma de selvageria, a de seus antepassados humanos. Segundo Marcel Detienne:

[...] les Grecs étaient conscients d'avoir été des sauvages. Leurs rites et leurs mythes comportent bien des éléments troubles qui vont du sacrifice humain au cannibalisme. Le concept de survivance, en même temps que celui d'évolution, joue ici un rôle stratégique. Les Grecs ont été sauvages; ils ne le sont plus, leurs mythes survivent à leur passé, et la mythologie dit ce que leurs ancêtres faisaient. Detienne (1979, p. 184)⁸⁵

3.6 Territórios Selvagens x Civilizados

A esse respeito torna-se central um elemento que marca o imaginário grego, sobretudo no que diz respeito à tragédia: o pavor de que a selvageria invada a civilização. É como se o risco de que aquilo que, ao longo dos séculos, foi domado, retornasse e destruísse a *pólis*. Os rituais seriam uma forma de manter esse elemento que não pode ser eliminado sob controle.

Só se pode compreender inteiramente a simbologia dos territórios fora da cidade se compreendermos o que significa a *pólis* para o grego antigo. Aristóteles dedicou um de seus estudos a isso justamente e assim definia a cidade ideal:

A comunidade perfeita nascida de várias aldeias é a *pólis* que atinge então, por assim dizer, o nível da autarcia completa: forma-se devido às necessidades da vida e existe actualmente para permitir viver bem.

É por isso que toda a *pólis* existe por natureza, se também o são as comunidades de que deriva, já que ela é o fim destas e a natureza de uma coisa é o seu fim. De fato, ao que cada coisa é depois de concluído o seu crescimento é que chamamos natureza de cada coisa: por exemplo, de um homem, de um cavalo, de uma casa. Aristóteles, Política 1.2.8, 1252b 27-33. Apud Ferreira (1994).

⁸⁵ Os gregos estavam conscientes de ter sido selvagens. Seus ritos e seus mitos comportam vários elementos perturbadores que vão do sacrifício humano ao canibalismo. O conceito de sobrevivência, ao mesmo tempo que o de evolução, desempenha aqui um papel estratégico. Os gregos foram selvagens; eles não o são mais, seus mitos sobrevivem a seu passado, e a mitologia diz o que seus ancestrais faziam.

O processo de formação da cidade a que Aristóteles refere-se é o da lenta junção dos *génos* (grupos familiares) em comunidades maiores que tanto influenciou a religião, a política e as instituições de direito na Grécia. Na realidade, foi um processo que durou séculos. Segundo autores como Gustav Glotz (1928) e Fustel de Coulanges (1975), as famílias, que no período indo-europeu viviam uma espécie de autarquia, com religiões particulares baseadas no culto aos ancestrais e ao fogo conservado dentro do lar (mantido pela matriarca da família) passaram a um sistema comunal, unido, sobretudo, por uma religião que deixa as casas, povoa os templos em que se veneram não mais os deuses da família, mas os de toda a cidade. Trata-se, novamente de uma evolução do estado de selvageria primitiva para o da civilização ideal em constante construção na *pólis* grega.

Aristóteles, na *Política*, I, 2, 9, desenvolve o raciocínio que define o homem como sendo *naturalmente um animal político*. O homem é, assim, definido como um ser que possui uma tendência natural para a associação com seus semelhantes. Primitivamente o fazia em clãs patriarcais (*génoi*), mais tarde em burgos constituídos pela associação de vários *génoi*, e, no auge da civilização, finalmente em cidades organizadas. Nesse contexto, e baseado na etimologia da palavra político⁸⁶ pode-se traduzir este termo como cidadão. Assim, o homem para Aristóteles é naturalmente um animal citadino.

Segundo Henri Berr, o sentido primeiro de *pólis* para os gregos é o da acrópole, do burgo fortificado em oposição à aldeia aberta, *kóme*. Somente depois a palavra *pólis* veio a assumir o sentido no qual Aristóteles se baseia. Nesse momento histórico, a cidade grega já atingiu sua maior organização com o estabelecimento de uma estrutura social complexa, onde se distinguem aqueles indivíduos que são cidadãos, em oposição às mulheres, escravos e estrangeiros. O que é essencial delimitar é que o indivíduo organizado na *pólis* grega é o contraponto do animal, e o pólo civilizado em contraposição ao bárbaro:

Il y a pour lui deux sortes d'êtres humains: ceux qui croupissent dans des peuplades amorphes et sauvages ou formet d'immenses

⁸⁶ A palavra *polítikos* é diretamente derivada de *pólis*.

troupeaux dans des monarchies aux proportions monstrueuses, et ceux qui sont harmonieusement associés en cités; les uns sont nés pour l'esclavage, afin de permettre aux autres de se donner une organisation supérieure. Glotz (p. 9)⁸⁷

O território ocupado na formação da *pólis* assume uma importância não somente prática e civilizatória, mas mítica. A exemplo da fundação de Tebas, onde os primeiros habitantes são seres ctônicos, o homem grego considerava-se como um filho dessa terra e os demais cidadãos eram, portanto, seus irmãos. Una-se isso ao fato de que os gregos opunham a cidade à barbárie. Dessa forma, as lutas com estrangeiros, a exemplo da guerra vencida por atenienses sobre as amazonas, são vistas como a vitória da civilização sobre o mundo selvagem⁸⁸

A própria instauração de Atenas é um exemplo dessa oposição. O rei originário, Kékrops, liderava essa cidade ainda não completamente civilizada. Ele é descrito como um ser monstruoso, meio homem meio serpente. É a figuração de uma dualidade, um ser já a caminho do humano, mas profundamente ligado à natureza e, portanto, ao elemento selvagem. Na instauração dessa cidade, a deusa Atena vence Poseidon que também a reclamava. Com a vitória da deusa da sabedoria é instaurada a civilização para os atenienses.

No entanto, ao contrário da visão centrífuga de uma cidade que se desenvolve a partir de centro, símbolo da civilização a partir da qual essa se irradia, terminando por enfraquecer nos limites da cidade, limiar do mundo selvagem, Polignac (1984), a partir de descobertas arqueológicas recentes, defende que a cidade antiga teria uma organização concêntrica, em que o território que contorna a cidade é a sede das instituições e, ao mesmo tempo, moldura da acrópole e do templo, onde o culto assegura e significa a unidade do grupo.

⁸⁷ Há para ele [Aristóteles] dois tipos de seres humanos: os que apodrecem em povoados amorfos e selvagens ou formam imensas manadas em monarquias de proporções monstruosas, e os que estão harmoniosamente associados em cidades: uns nascem para a escravidão, a fim de permitir aos outros dar-se uma organização superior.

⁸⁸ A luta contra as amazonas tem um duplo significado. O da vitória da civilização contra a barbárie, mas também a instauração da democracia masculina, da ordem cívica dos homens face às mulheres. Cf. Bonnefoy (1981) *Verbetes: La Cité Grecque*.

A *philía*, segundo a visão de Coulanges e Glotz, seria um traço da sociedade arcaica, uma solidariedade ligada ao sangue e, portanto, característica dos géneos do período heróico, e a ela ter-se-ia substituído uma solidariedade de outra ordem, regida não pelos laços de parentesco, mas pela democracia. Para Polignac (1984), ao contrário, o sentimento de solidariedade representado pela *philía* mantém-se na *pólis* já constituída e é essencial para a sua formação.

O período do final do século VIII e início do VII a.C. é essencial para a formação das cidades gregas e, portanto, para sua compreensão. Depois da drástica diminuição populacional da "Idade Média" grega, há um aumento dos grupamentos humanos conhecidos e um adensamento populacional deles.

Pour expliquer, l'hypothèse d'une transformation des pratiques agricoles a été avancée: à une activité essentiellement pastorale, extensive, génératrice d'un équilibre précaire entre des ressources faibles et un peuplement réduit et dispersé, se seraient progressivement substituées des activités culturelles plus intensives. (Polignac, 1984, p. 19)⁸⁹

Se na sociedade de tipo pastoril a propriedade está ligada aos rebanhos e não às terras, na mudança para uma sociedade predominantemente agrícola altera-se a compreensão do conceito de posses e surge a necessidade de uma delimitação territorial precisa. Multiplicam-se, então, nessa época, novos tipos de oferendas aos deuses e aos antepassados e há um crescimento expressivo no número de santuários implantados fora dos grandes centros urbanos.

Essa mudança marca um novo modo de constituição da *pólis*.

[...] par la définition culturelle d'une nouvelle représentation de l'espace – le territoire – et l'élaboration d'une nouvelle communauté, civique, grâce aux

⁸⁹ Para explicar, a hipótese de uma transformação das práticas agrícolas foi aventada: a uma atividade essencialmente pastoril, extensiva, geradora de um equilíbrio precário entre recursos escassos e um povoamento reduzido e disperso, ter-se-iam, progressivamente, substituído por atividades de culturas mais intensivas.

rites d'intégration sociale, deux mutations liées au développement des cultes non urbains. (Polignac, 1984, p. 22)⁹⁰

Antes, as oferendas eram depositadas em túmulos. No século VII, passam a ser colocadas em depósitos votivos. Ao contrário da relativa indeterminação espacial dos locais de culto, indeterminação entre o sagrado e o profano, o séc VII constrói espaços com funções exclusivamente sagradas. A construção de santuários demonstra também a existência de centros de decisão capazes de mobilizar recursos expressivos.

A aparição dos novos santuários significa uma modificação sensível da percepção do espaço, colocando fim a um estado de relativa indeterminação. Assim, o espaço é agora organizado, repartido, e a fronteira entre o sagrado e o profano é claramente definida.

On peut donc constater, sans fonder toute l'argumentation sur l'absence fréquente de données archéologiques comparables concernant les sanctuaires urbains, que la formation de la *pólis* s'accompagne du développement de grands sanctuaires 'hors de murs' au moins aussi nombreux et aussi importants, dans la plupart des cités, que les sanctuaires urbains on pu l'être. Déjà cette conclusion 'minimale' remet en question la vision monocentrique de la cité née sous l'égide exclusive de sa divinité d'acropole, d'autant plus que les cultes non urbains étaient adressés à un groupe cohérent de divinités majeures. (Polignac, 1984, p. 34-5)⁹¹

Essa nova organização demonstra um estado de sociedade que repousa sobre a existência de demarcações claramente traçadas e de práticas codificadas que permitem que se criem relações organizadas e controladas entre os mundos selvagem e civilizado.

⁹⁰ [...] pela definição cultural de uma nova representação do espaço – o território – e a elaboração de uma nova comunidade, cívica, graças aos ritos de integração social, duas mutações ligadas ao desenvolvimentos dos cultos não urbanos.

⁹¹ Pode-se, então, constatar, sem fundar toda a argumentação na ausência frequente de dados arqueológicos comparáveis relativos aos santuários urbanos, que a formação da *pólis* é acompanhada pelo desenvolvimento de grandes santuários 'extra muros' ao menos tão numerosos e tão importantes, na maioria das cidades, do que poderiam ser os santuários urbanos. Já esta conclusão 'mínima' recoloca em questão a visão monocêntrica da cidade nascida sob a égide exclusiva de sua divindade da acrópole, ainda mais porque os cultos não urbanos eram dirigidos a um grupo coerente de divindades maiores.

O espaço civilizado é criado e delimitado a partir de suas fronteiras com o universo selvagem. Os santuários extra-urbanos parecem ser a um só tempo uma barreira simbólica contra a invasão do indiferenciado, desordenado e, portanto, selvagem e ponto de junção entre esses dois mundos. Os santuários localizados em uma posição-limite absoluta estão no coração do universo selvagem e proporcionam a integração das divindades ligadas ao mundo externo à *pólis*.

Esses santuários são os mais modestos e afastados da acrópole ou do centro da *pólis*. Eles estão localizados no 'fim do mundo', nos *eschatiaí*. São exemplos desse espaço sagrado aqueles em honra a Ártemis *Brauronia* nas colinas da Ática, perto do mar, *Limnatis*, no Taygète, *Caryatis* e *Hemerasia* nos montes da Arcádia.

Além de integrar as entidades ferozes eles também cumprem uma função política, uma vez que também têm o objetivo de integrar os estrangeiros, visto que a organização espacial não diz respeito apenas à relação do homem com seu meio, mas também ao contato que se estabelece entre diferentes grupos humanos.

A *Ifigênia em Áulis* desenvolve-se em um desses territórios-limite, domínio, portanto, de Ártemis e domínio externo ao universo civilizado da *pólis*. Em circunstâncias normais, a distinção espacial reflete o contraste e a complementaridade dos dois sistemas, selvagem e civilizado, que devem ser mantidos em equilíbrio por uma série de rituais que põem os dois em contato e permite a passagem temporária de um a outro, o que garante o bom funcionamento e harmonia das sociedades humanas.

Na peça em análise, no entanto, os domínios são monstruosamente misturados, por exemplo, pela proposição de um casamento em território selvagem e pelo sacrifício humano. A falha trágica está, portanto, diretamente ligada a esta indissociação dos territórios, daquilo que somente permite a saudável existência dos seres humanos por meio de um delicado equilíbrio que é rompido na *Ifigênia em Áulis*, ocasionando o miasma. A simbologia em torno do sacrifício é outra das

facetar que devem ser levadas em consideração, pois também nesse aspecto da vida ritual grega a tragédia mostra uma doentia confusão de papéis.

O locus das mulheres gregas e as personagens femininas de Eurípides

Quando se fala sobre as inovações na obra de Eurípides, não se pode deixar de atentar para a importância dada às figuras femininas nas tragédias desse autor. Sintomático é já o fato de que, das dezenove peças chegadas até nós, doze são protagonizadas por mulheres ou têm um coro feminino. A própria *Ifigênia em Áulis* é um exemplo do papel central dado à mulher nas peças.

É difícil determinar se o protagonista da peça é Agamenon ou Ifigênia, uma vez que o general grego domina a cena até a chegada da filha. Além disso, a falta trágica é por ele cometida. É ele que deve entregar a primogênita em sacrifício, ato cuja monstruosidade será analisada com detalhe nos capítulos cinco e seis desta tese.

No entanto, como já visto no capítulo em que analisamos a mimesis aristotélica, a tragédia é a representação, mimesis, de uma ação nobre, *spoudaías*, levada a seu termo e tendo uma certa extensão (Poética, VI, 24-25). Não se pode dizer, na *Ifigênia em Áulis*, que Agamenon leve a seu termo uma ação grandiosa. Na realidade, é a jovem que assume a posição nobre de, com seu sacrifício, contribuir para a glória dos gregos. Além disso, segundo observação feita no cap. II, 17-18 da Poética, a tragédia deve representar personagens melhores que os homens atuais. Novamente, é Ifigênia que se encaixa na definição.

A questão essencial é que Eurípides, e somente ele, dá à mulher, um espaço tão grande e a possibilidade de representar a grandeza que os homens parecem ser já incapazes de demonstrar. Como veremos, não acreditamos ser o tragediógrafo um feminista, pois a glorificação da mulher em algumas de suas peças tem a função primeira de, pelo contraste um tanto absurdo para a sensibilidade do cidadão da Atenas clássica, mostrar a baixeza dos homens em funções de comando e não colocar em relevo o papel da mulher.

Ao mesmo tempo, no entanto, a tragédia não apresenta as coisas como são, mas como poderiam ser, na ordem do *verossímil* e do *necessário*. Sendo assim, portanto, Eurípides apresenta figuras como Ifigênia como elas de fato poderiam ser. O que parece ser um detalhe é um traço importante, admite-se como verossímil que as mulheres, que nesse contexto histórico estavam reclusas no gineceu e que pouco ou nada influíam na realidade da *pólis*, poderiam sim ser capazes das ações mais nobres e demonstrar uma força que poderia faltar a muitos homens.

Essa concepção, desde a Antigüidade, despertou as mais ferozes críticas do mais declarado desafeto de Eurípides. Aristófanes, portanto, tais inovações no contexto trágico não passaram despercebidas, e através dele podemos ter uma idéia de como as tragédias euripideanas eram vistas pela sociedade ateniense ou, ao menos, por aqueles que desaprovavam a obra de Eurípides. Segundo as personagens nas *Thesmophorias* do comediógrafo, as personagens femininas desgraçariam as mulheres, desmascarando seus piores defeitos.

O comediógrafo reservou duas peças inteiras, as *Rãs* e *Thesmophorias*, ao ataque direto contra o tragediógrafo. Mas se, na primeira das duas, Aristófanes criticara as tragédias desse autor quanto a seu estilo, temática, dramaticidade (patético) e banalização dos grandes personagens; nesta última, destaca o tratamento dado pelo autor à mulher.

Nesta peça, as mulheres, reunidas para o ritual sagrado das Thesmophorias⁹² decidem o destino que deve ser dado a Eurípides, o qual é considerado inimigo do sexo feminino por revelar aos homens as suas torpezas e estratégias e que as leva apenas a obter a desconfiança dos maridos.

Não é por nenhuma ambição, oh não, pelas deusas!
 Que eu me levanto para falar. Mas trago, há muito tempo,
 Um sofrido peso, por nos ver
 Arrastadas para a lama por Eurípides, o filho da verdureira
 E de escutar todo o tipo de impropérios
 Pois a respeito de algo ainda não nos disse coisas horríveis?
 Não nos caluniou em todos os lugares, onde quer que,
 De algum modo, estivessem espectadores, tragediógrafos e coro?
 Nos mostra como adúlteras, pervertidas,
 Beberonas, frias... a desgraça dos homens!
 Os quais, voltando dos espetáculos vêm, imediatamente,
 Nos investigar, procurando direto
 Se não há um amante escondido dentro de casa.⁹³

A opinião de Aristófanes revela dados sobre a recepção da obra de Eurípides em sua época. As personagens femininas da peça, em suas críticas, referem-se, como não poderia deixar de ser, às personagens mais condenáveis das tragédias de Eurípides, sobretudo Fedra e Melanipo. Ela mostra, sobretudo, que algo mudara na arte trágica. Muito se discutiu, como veremos adiante, sobre a intenção do tragediógrafo em examinar com tanto detalhe a psique feminina.

4.1 Eurípides misógino?

Não são poucos os trechos que se poderiam usar para defender a idéia de que Eurípides odiava as mulheres. Talvez um dos mais expressivos e mais citados

⁹² As Thesmophorias eram um ritual anual em que as mulheres casadas reuniam-se durante três dias sobre a colina Pnyx, onde aconteciam normalmente as Assembléias da *pólis*. Uma vez reunidas invocavam (se cremos no relato de Aristófanes) Atena, e as deusas 'thesmophorias': Deméter e Koré. Atena era invocada em sua dimensão cívica, o que denota o caráter político do ritual. As mulheres escolhiam, em cada demo, aquelas que exerceriam o poder nas Thesmophorias. Tratava-se de um ritual que não se limitava a Atenas, pois há evidências de que ocorria em várias cidades gregas. Cf. ZAIDAM. In: DUBY (2002)

⁹³ Ed. F.W. Hall and W.M. Geldart. Vv. 383-397. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

seja o monólogo de Hipólito, em peça homônima, em que o jovem, que insiste em se manter casto, descobre o amor sacrílego que sua madrasta nutre por ele.

Oh Zeus, porque colocaste entre nós esse mal espúrio,
As mulheres, colocando-as à luz do sol?
Pois se querias propagar a raça mortal
Não a partir das mulheres deverias prover isso,
Mas ao contrário, para ti os homens deveriam depositar nos templos
Uma quantidade ou de cobre, ou de ferro ou de ouro
E ter a semente dos filhos⁹⁴

Certamente não se trata de uma fala muito envaidecedora para as mulheres, mas não se pode dizer que, porque o autor colocou a fala nos lábios de seu personagem, essa seja a sua opinião. Na realidade, a reação de Hipólito é perfeitamente coerente com a trama em que está envolvido e com sua personalidade. A falta desse personagem é seguir apenas a deusa virgem, Ártemis, e negligenciar a deusa do amor, Afrodite. Ora, a castidade era uma qualidade apenas para as mulheres e não para os homens. Hipólito representa uma espécie de inversão de papéis.

A ambigüidade do estatuto do personagem pode ser percebido também na sua morte. Quando, expulso pelo pai após ser acusado de seduzir a madrasta, conduzindo os próprios cavalos em sua carruagem, cai e é envolvido pelas rédeas sendo arrastado. As mortes viris, como as descreve Loraux (1985) não incluem as cordas, ligadas ao universo feminino e usadas em suicídios considerados desonrosos para um homem.

Além disso, no êxodo, no comovente monólogo de Ártemis em honra a seu protegido, a deusa afirma que as jovens antes das núpcias cortarão por ele seus cabelos, e para sempre o usarão como inspiração para suas canções, *mousopoiós*. É expressivo da ambigüidade de seu *status* o fato de que Hipólito tornar-se-á um herói inspirador para as jovens virgens e não para os homens. Assim a misoginia desse personagem seria explicada pela ambigüidade de seu estatuto e por sua

⁹⁴ vv. 616-622 ed. David Kovacs. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

desmedida recusa aos trabalhos de Afrodite e não refletiria necessariamente a opinião de Eurípides.

A personagem Medéia, na peça homônima, também é um exemplo do estatuto ambíguo e do ser humano vítima de suas paixões. Movida pelo ciúme e pela sua situação desesperada, comete o mais hediondo dos crimes, ao assassinar os próprios filhos com o intuito de atingir Jasão. O ato dessa estrangeira que se sente traída pelo marido, segundo os princípios tácitos da *filía*, obedece à lógica desses mesmos contratos. A ambigüidade de seu papel está na determinação e na coragem que fariam de um homem um excelente guerreiro.

Que ninguém pense em mim como fraca,
humilde ou passiva; deixe-os compreender
mas ao contrário: perigosa para meus inimigos
leal a meus amigos. A tal vida a glória, *eukleéstatos*, pertence.⁹⁵

Tal fala poderia ser dita por qualquer guerreiro visto que a busca da glória, *kléos*, é a única forma do homem buscar a imortalidade. O estranhamento é causado por tais termos virem de uma mulher, não de uma mulher qualquer, mas daquela que acabara de tomar a decisão matar a concorrente e de imolar os filhos a fim de ferir, da forma mais eficaz possível, o marido. O uso do termo *eukleéstatos*, superlativo de *eukleés*, glorioso, remete à função guerreira, mostrando, novamente, uma confusão entre os papéis do feminino e do masculino.

Os textos que colocam a mulher como o grande mal remetem sempre, segundo Louraux (1981), ao mito de Pandora da *Teogonia* e d'*Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo e mostram a rejeição à 'raça das mulheres'. Rejeição essa que, na obra de Eurípides, pode vir dos homens contra as mulheres, como Hipólito (616 ss.). Ou da mulher contra si mesma, como Medéia (408-9): "somos mulheres, incapazes de fazer o bem, mas hábeis na arte de todos os males."

Há também um caso em que a mulher reconhece na outra a desgraça de sua raça. Andrômaca, na peça homônima, capturada após o cerco a Tróia, fora

⁹⁵ Ed. David Kovacs. Vv. 807-10. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

levada à Grécia, onde vivia como concubina de Neoptólemo, filho de Aquiles. Resignada à sua nova condição, gerara um filho de seu novo senhor. Hermíone, filha de Helena e esposa sem filhos de Neoptólemo, planeja, então, sua morte. É nesse momento que Andrômaca constata o quão perigosa pode ser a mulher: "ninguém ainda encontrou o antídoto, *phármakon*, específico contra a mulher, a má, tal é o mal, *kakón*, que somos para o homem".⁹⁶

Mais que uma prova da misoginia de Eurípides, tais personagens e as acusações de muitas delas contra as mulheres mostram novamente a capacidade do tragediógrafo de polemizar em torno de temas relevantes para a sociedade ateniense do século V. Essa é também a opinião de Pomeroy:

I can scarcely believe that so subtle a dramatist as Euripides, who called into question traditional Athenian beliefs and prejudices surrounding foreigners, war, and Olympian gods, would have intended the audience simply to accept the misogynistic maxims. Rather, he uses the extreme vantage point of misogyny as a means of examining popular beliefs about women. On the other hand, Euripides does not present a brief for women's rights. Not only is Greek tragedy not a convenient vehicle for propaganda, but the playwright saw too many contradictions in life to be able to espouse a single cause. Pomeroy (1975, p. 107)⁹⁷

Dentro da própria tragédia eurípideana, as vozes são dissonantes no que se refere à posição da mulher na sociedade. A própria Medéia faz um retrato bastante detalhado de seu destino miserável.

De todas as criaturas que respiram e tem inteligência,
Nós mulheres somos as mais desgraçadas.
Pois em primeiro lugar devemos comprar, por um preço exorbitante

⁹⁶ Sugestivo para o tema da 'raça das mulheres' é o fato de não ter sido usado o substantivo *anér*, *ándros*, homem enquanto indivíduo, mas *ánthropos*, humanidade. Pois as mulheres não são apenas nocivas para o sexo oposto, mas para elas mesmas.

⁹⁷ Eu acreditaria com dificuldade que um dramaturgo sutil como Eurípides, que questionou as crenças tradicionais dos atenienses e os preconceitos contra os estrangeiros, guerra e deuses olímpicos, esperaria que o público simplesmente aceitasse as máximas misóginas. Ao contrário, ele usa a extrema vantagem que tem apontando a misoginia como meio de examinar as crenças populares sobre as mulheres. Por outro lado, Eurípides não apresenta um dossier sobre os direitos das mulheres. Não apenas a tragédia não é um veículo conveniente para propaganda, mas também o dramaturgo viu muitas contradições na vida para abraçar uma única causa.

Um marido e um senhor para nossos corpos
 E esse mal é mais miserável que o outro,
 E tudo depende de tomarmos um bom ou um mau marido
 Pois o divórcio não é honroso para a mulher. E não é possível não tomar
 um marido
 E quando a mulher vem para os novos costumes e práticas da casa do
 marido,
 Sobre o qual nada aprendeu na casa natal
 De como saber como lidar com ele.⁹⁸

O casamento, cuja importância e dimensão na vida da mulher grega analisaremos a seguir, aparece como motivo central nesse monólogo, tanto da bem-aventurança quanto da desgraça para a mulher. Destino que não está em suas mãos, pois não lhe é dada a chance de escolher o marido e, menos ainda, a de não se casar. Deve adaptar-se à nova casa, aos novos costumes e ao marido desconhecido, sem ter recebido para isso prévia preparação.

Poder-se-ia dizer que a afirmação de Medéia sobre a adequação aos novos hábitos e costumes provém para ela do fato de ser uma estrangeira entre os gregos. Mas, uma vez que se refere nesse discurso a todas as mulheres, como o provam os verbos na primeira pessoa do plural, põe em evidência que o casamento desliga a jovem da casa paterna, única realidade por ela conhecida, para a integrar à casa do marido. Deve, para isso, deixar não apenas os pais e os irmãos, mas seus deuses de devoção e deve aprender a reverenciar os deuses do marido.

Para o homem, quando está nauseado, vivendo com os que estão dentro
 de casa
 Vai para fora e põe um fim à sua incomodação,
 Mas nós podemos ver apenas uma alma.
 Dizem que nós vivemos uma vida sem perigo
 Dentro de casa, enquanto eles lutam com a lança,
 Mas eles estão errados: eu preferiria me colocar três vezes nas linhas
 (hoplíticas)
 A dar à luz uma só vez.⁹⁹

⁹⁸ Ed. David Kovacs, vv. 231-237. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

⁹⁹ Ed. David Kovacs, vv. 230-251. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

Outro ponto dos costumes da Atenas clássica surge quando da afirmação de que o marido, infeliz no casamento, podia deixar a casa. Os domínios do marido são mais amplos. Insatisfeito com a vida no *oikos*, resta-lhe a possibilidade de dedicar-se à *pólis*, aos próprios negócios, aos amigos, às concubinas e às prostitutas e, eventualmente, à guerra. A mulher, por outro lado, reclusa no gineceu, deve suportar sozinha um casamento infeliz, e as concubinas e amantes do marido, e mesmo conviver com os filhos dessas relações.

4.2 Eurípides defensor das mulheres?

Nem todas as personagens de Eurípides, no entanto, são terríveis e cruéis como Medéia, por exemplo. Existe outra tendência em sua obra que é a de criar heroínas capazes dos mais nobres auto-sacrifícios em nome de um bem maior.

Alceste, na peça homônima, tida como a melhor das esposas (v. 84), por exemplo, é a única a aceitar tomar o lugar do marido no Hades. Não vemos aqui, no entanto, nenhum sintoma da ambigüidade sexual já referida, além do fato da mulher apresentar-se como aquela que tem coragem e o homem, seu marido Admeto, como covarde. Alceste, em sua nobre atitude, não abandona o papel da glória que tradicionalmente se atribui à mulher, a glória do *oikos*, da boa e casta esposa dedicada ao seu senhor, ela não penetra no território da glória guerreira, como o farão Ifigênia, Macária e Polixena. Em um vaso ático do período clássico (c. 480-330 a. C.) (anexo 1, figura 10) provavelmente inspirado pela peça de Eurípides, vê-se a figura de Alceste sendo levada ao Hades por Thánatos e sendo defendida por Hércules.

Muito diferente é a atitude de outras heroínas de Eurípides. Polixena, por exemplo, na peça *Hécuba*, ao ser condenada ao sacrifício para apaziguar o espírito de Aquiles, toma uma atitude viril ao suportar a morte violenta. Ela não vai ao encontro do sacrifício chorosa ou implorando por sua vida, como seria de se esperar do ser frágil que é uma menina ignorante da vida fora do *oikos* e do mundo dos homens, mas determinada:

Gregos que destruíram minha pátria
 Escutem: morro. Que nenhum de vocês
 Toque meu corpo. Eu apresentarei minha garganta, *déren*, corajosamente,
eukardíos.
 Em nome dos deuses, pelos deuses,
 deixem-me livre, *eleuthéran*, e então me abatam, e que livre eu morra.
 Entre os mortos
 De ser chamada escrava, sendo uma rainha,
 Eu me envergonharia.¹⁰⁰

Polixena oferece o pescoço, *déren*, à faca, pois assim eram abatidos os animais no sacrifício. A coragem da jovem virgem contrasta com a hesitação culposa do jovem rei Neoptólemo, que tem a tarefa de imolá-la em honra ao pai, Aquiles. Mas, como destaca Loraux (1985, p. 91 ss.), quando se vê liberta dos soldados, oferece uma alternativa a seu algoz. Deixa cair a túnica e descobre os seios, *mastoús*, e o peito, *stérnon* (v. 560), e o oferece como alternativa ao pescoço, *laimós* (v. 565). Neoptólemo opta por golpeá-la no peito, morte incomum para a mulher no contexto da tragédia, sobretudo pela coragem demonstrada diante da lâmina.

Mais que Polixena, cuja morte serve apenas para apaziguar o mesquinho fantasma de Aquiles, que exige a morte da jovem como prêmio por seus feitos na guerra; o sacrifício de Macária, nos *Heraclidas*, demonstra a nobreza de caráter que pode atingir a mulher na tragédia de Eurípides. Ao saber que um oráculo previra que Atenas somente seria salva da destruição pelos exércitos inimigos se fosse derramado o sangue de uma virgem, não hesita nem por um momento e se oferece em sacrifício.

Eis que eu mesma me apresento, sem que me ordenem, velho,
 Pronta a morrer me ponho para o sacrifício¹⁰¹

Ao morrer, salva não só Atenas, mas seus irmãos e sua avó. Sabe, por outro lado, que a sobrevivência não lhe traria muitas alegrias. "Uma jovem sozinha e sem apoio, quem a desposaria?" (vv. 524-525)

¹⁰⁰ Ed. E. P. Coleridge, vv. 547-552. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

¹⁰¹ Ed. David Kovacs. Vv. 500-501. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

As mulheres, dispostas a essa morte gloriosa que as aproxima ao estatuto do guerreiro são, não por acaso, virgens. Na realidade não são ainda mulheres no sentido pleno. Não penetraram no universo feminino por excelência que consiste no himeneu e na maternidade, que as levaria à vida adulta plenamente inserida na cidade, na civilização. Segundo Loraux (1985), isso as aproxima do universo guerreiro, colocando-as em paralelo com Atena que é, como elas, virgem e é também uma guerreira. Como deusa, Ihe é permitida glória de lutar nas batalhas. Às virgens mortais, ao contrário, concede-se, da guerra, apenas a bela morte.

4.3 A mulher na Grécia antiga

No entanto, a magnitude da mudança introduzida por Eurípides quanto ao tratamento dado às personagens femininas só pode ser compreendida se conhecermos o *status* e a posição da mulher na Grécia antiga, sobretudo na Atenas clássica. Para tanto, faz-se necessário um breve sobrevôo sobre como se desenvolvera o papel da mulher, desde as sociedades pré-históricas, na Grécia antiga. Esse breve apanhado histórico auxiliar-nos-á a interpretar as atitudes de personagens de Eurípides, sobretudo de Ifigênia e de Clitemnestra na *Ifigênia em Áulis*.

4.3.1 Período neolítico

Segundo Eva Cantarella (1993), no período neolítico (c.séc. XXVI a.C. a V a.C.), enquanto os homens exerciam as funções da caça e a defesa do grupamento, as mulheres, auxiliadas por seus filhos, trabalhavam a terra, tornando-se as principais provedoras de alimentos da tribo. Além disso, desenvolveram a habilidade de armazenar o produto das colheitas e a tecelagem, seja da lã, seja das fibras vegetais.

A tecelagem, portanto, é uma das atividades mais antigas ligadas à mulher e, até o período clássico, será uma das principais obrigações femininas. Essa atividade envolvia desde as escravas até as senhoras. Penélope, tecendo continuamente a mortalha do marido, tornar-se-ia o ícone da mulher ideal, a mulher

tecelã. Em um vaso do período arcaico (anexo 1, figura 11) pode-se ver um grupo de mulheres que trabalha na tecelagem. À esquerda a preparação do fio e no centro um grande tear em que duas mulheres trabalham em uma peça. A tecelagem integrava mulheres com diferentes estatutos sociais.

Os mitos que se desenvolveram em torno dessa atividade incluem o de Aracne, castigada por ter-se considerado melhor que a própria Atena, protetora dos trabalhos femininos¹⁰², e das filhas de Minos, atingidas pela loucura ao preferirem continuar a tecer a participar dos cortejos em honra a Dionisos.

Essas habilidades somente dominadas pelas mulheres renderam-lhes, no período Neolítico, uma grande importância e um espaço proeminente na sociedade. Essa espécie de matriarcado¹⁰³, segundo Cantarella:

Social and religious institutions would have been characterized by female power at very different times and places. In the Mediterranean in particular, female power would have continued past the end of the Neolithic to the Bronze Age and the threshold of the so-called Hellenic Middle Ages (that is, Minoan and Mycenaean culture). It would have left traces in the societies described in the Homeric epics. Cantarella (1993, p. 13)¹⁰⁴

Índice da importância feminina nessas sociedades primitivas é o culto, desde a pré-história à deusa, a grande mãe, representada por imagens já no período neolítico (c. 12000-4000) como a 'deusa mãe' de Nea Nikomedia, c. 6000 a.C. (anexo 1, figura 12) e a 'senhora dos animais' c. 6500-5700 a.C. (anexo 1, figura 13) figura em que os atributos femininos acentuados mesclam-se a um poder de domesticação de animais selvagens, atributo esse que deuses do período arcaico e clássico, como Ártemis, manterão.

¹⁰² Cf. Pomeroy (1975, p. 5)

¹⁰³ O termo matriarcado, conforme o entendemos aqui, indica um período das sociedades primitivas em que a mulher sustentou um posto de importância religiosas e não como qualquer forma de poder político ou de descendência matrilinear.

¹⁰⁴ Instituições religiosas e sociais foram caracterizadas pelo poder feminino em diferentes momentos e lugares. No mediterrâneo, em particular, o poder feminino teria continuado depois do fim do Neolítico até a Idade do Bronze e no limiar da chamada Idade Média Helênica (ou seja, a cultura Minóica e Micênica). Isso deixou traços nas sociedades descritas na épica homérica.

Even if she was the only divinity, the most this can mean is that women enjoyed an elevated social position. This theory is based on a number of facts. In the first place, in Minoan religion women fulfilled the socially privileged function of priestess. In the second place, as frescoes and iconography show, women attended public performances and participated in hunts. Third, in the palaces the area reserved for women was not segregated (as would be the case in Greek houses) but was in direct contact with the other parts of the house-fortress. This is a clear sign of a female freedom that was lost in later ages. Cantarella (1993, p. 15)¹⁰⁵

Na sociedade grega clássica, como veremos adiante, a mulher também tem destaque na vida religiosa, exercendo funções de grande importância como nas Thesmophorias, por exemplo, tanto que, apesar de não ser cidadã, já se falou em uma 'cidadania ritual'¹⁰⁶ das mulheres. No entanto, sua presença nos sacrifícios sangrentos era limitada¹⁰⁷, visto que sua natureza impura poderia prejudicar o ritual. Além disso, à mulher casada cabia permanecer em casa, seu domínio por excelência, e não deveria andar pelas ruas, o que somente acontecia em situações muito específicas, como, por exemplo, as procissões.

4.3.2 Período Micênico

No período Micênico (c. 1580-1100 a.C.), com o crescimento dos grupamentos humanos e com a organização dos homens em cidades, há uma crescente necessidade de defender os territórios, fato que ocasiona uma significativa mudança no imaginário desses povos. A importância do guerreiro é, nesse novo contexto, inegável, invadindo um espaço ritual que era antes exclusivamente dedicado às divindades femininas, mantenedoras da fertilidade dos campos, dos animais e das mulheres e, portanto, da sobrevivência dessa sociedade. Ainda assim, sua importância é atestada, por exemplo, em duas esculturas de Cnossos, a da

¹⁰⁵ Mesmo se ela foi a única divindade, o máximo que isso pode significar é que a mulher gozou de uma elevada posição social. Essa teoria é baseada em vários fatos. Em primeiro lugar, na religião minóica, a mulher exerceu a função socialmente privilegiada de sacerdotisa. Em segundo lugar, como mostram afrescos e iconografia, as mulheres realizavam performances públicas e participavam em caçadas. Em terceiro, nos palácios, a área reservada às mulheres não era segregada (como seria o caso nas casas gregas), mas em contato direto com as outras partes da casa-fortaleza. Esse é um sinal claro da liberdade feminina que foi perdida em períodos posteriores.

¹⁰⁶ Zaidam (2002)

¹⁰⁷ Cf. Dettienne (1979, p. 185 ss.)

deusa que segura serpentes (anexo 1, figura 14) de c. 1700-1550 a.C., e a da mulher com as mãos erguidas, em posição de oração ou súplica (anexo 1, figura 15). Ambas denotam a importância das mulheres nos rituais religiosos. Essa importância da contribuição feminina nas sociedades primitivas era, portanto, de ordem religiosa e não política, mas dava à mulher um *status* e um espaço importantes nessa sociedade.

Observa-se, nesse período, o crescimento do culto a divindades masculinas (como Zeus, Posêidon, Ares, entre outros) ao lado das figuras femininas. Trata-se já de uma religião mais próxima à da época heróica, que tanto influenciou os mitos utilizados pelos tragediógrafos.

4.3.3 A mulher na literatura anterior a Eurípides

Os poemas homéricos consolidarão uma figura feminina com funções mais restritas na sociedade, mais próxima, portanto à da época clássica.

Rigorous respect for the division of roles and obedience, then, are the virtues one expects from a woman, together with modesty and fidelity – all the typical virtues of a subordinate woman. Perhaps we can go further. The Homeric woman is not only subordinate but also victim of a fundamentally misogynist ideology. Behind the screen of paternal affection, already fragile enough, the Homeric hero mistrusts women, even the most devoted and submissive of them. Cantarella (1993, p. 27)¹⁰⁸

Firma-se, assim, a figura da mulher como instrumento de reprodução e da preservação do grupo familiar. Mais do que isso, surge a concepção da mulher como um ser nocivo (vide Sereias, Calíope e Circe na *Odisséia* de Homero).

¹⁰⁸ "Respeito rigoroso à divisão de papéis e obediência, então, são as virtudes que se esperam da mulher, junto à modéstia e a fidelidade – todas virtudes típicas de uma mulher submissa. Talvez possamos ir mais longe. A mulher homérica não é somente submissa, mas também vítima de uma ideologia fundamentalmente misógina. Por trás da ilusão da afeição paternal, já suficientemente frágil, o herói homérico desconfia da mulher, mesmo da mais devotada e submissa delas." Para uma outra visão do tema, cf. Mossé (1991, p. 18 ss.)

O mito de Pandora, na *Teogonia* e n'*Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo, fala por si mesmo. O nome dessa primeira mulher significa a 'doadora de tudo' no caso, de todos os males, cada um deles dados por um Deus, para desgraçar a humanidade.¹⁰⁹

Enfurecido por ter sido enganado por Prometeu tanto na divisão das partes dos animais sacrificados, quanto no roubo do fogo, Zeus arquiteta a vingança suprema: cria a mulher.

E criou já ao invés do fogo um mal (kakón) aos homens:
Plasmou-a da terra o ínclito Pés-tortos
Como virgem pudente, por desígnios do Crônida;¹¹⁰

Adorna-a com todo o tipo de graça sedutora: vestes alvas, dadas por Atena, uma coroa de ouro, fabricada por Hefestos, "esplendia com muita graça" 584. E, "Após ter criado o belo mal (kalòn kakón) em vez de bem/ levou-a lá onde eram outros Deuses e homens" 585-6. Dois vasos áticos (anexo, figuras 16, 17 e 18), produzidos aproximadamente na mesma época, c. 460-450 a.C. representam o nascimento de Pandora. Vê-se uma menina (ainda sem seios) sendo adornada, recebendo, todas as graças que trarão a ruína para a raça dos homens. Outro vaso, c. 475-425 (anexo, figura 19) apresenta uma outra característica da primeira das mulheres, o fato de ter sido criada da terra. Na cena Hephaistos parece trazê-la do solo.

Desse 'belo mal' descendem todas as mulheres. Esse ser, que libertou todos os males da humanidade, é descrito por Hesíodo com as mais sombrias tintas. Não se lhes pode escapar, porque, sem elas, o homem priva-se da descendência. Quem, ao contrário, toma-a como esposa, acolhe um ser ávido que é parceiro 'não da penúria cruel, porém do luxo' 593. "E quem acolhe uma de raça perversa/ vive com uma aflição sem fim nas entranhas, / no ânimo, no coração, e incurável é o mal." 610-612

¹⁰⁹ Hesíodo. *Os trabalhos e os Dias*. v. 81 ss. A tradução de todos os trechos de Hesíodos aqui citados são de J. A. Torrano.

¹¹⁰ Hesíodo. *Os trabalhos e os Dias*. v. 570-572.

Semelhante visão é encontrada no poema de Semonides de Amorgos (séc. VII a.C.) sobre as mulheres. Segundo o poeta elas podem ser de dez tipos, dentre elas a semelhante a uma porca, que desgraçará o homem transformando a casa em um verdadeiro chiqueiro; a semelhante a uma vaca, ignorante de tudo, do bem e do mal, tem como única ocupação comer, não se preocupando em expandir os bens do marido; a semelhante ao mar, inconstante, podendo ser igualmente boa ou má, dependendo de seu humor variável; a semelhante a uma égua, bela e sempre preocupada com sua beleza, jamais trabalha e só não é uma maldição para homens suficientemente ricos para sustentar seus luxos e ócio; a última dentre as descritas é única dentre os dez tipos de mulheres que é uma benção para o homem: aquela semelhante a uma abelha, esposa amorosa, boa mãe e trabalhadora incansável.

4.3.4 Mulher na Grécia clássica

O *status* da mulher na Grécia clássica começa a configurar-se já na época arcaica a partir dos esforços dos legisladores Drácon e Sólon de regular o contexto que cada mulher, esposa, estrangeira ou prostituta deveria ocupar. As leis tinham a intenção de controlar seu comportamento sexual e ordenar a reprodução em grupos familiares e, por conseqüência, grupos de cidadãos, fato essencial para a cidade nascente.

The opportunities to live side-by-side with men in certain "external" moments, to see and know persons and facts outside the family circle ceased to exist in the seventh century B.C. Women are increasingly excluded; not only were they closed off figuratively in the narrow confines of their domestic role, they were actually confined within the walls of the house (in a part of the house called the *gynaecaeum*). A series of laws limited the few freedoms they had. Cantarella (1993, p. 40)¹¹¹

As leis de Drácon, que proibiam a vingança pessoal, na tentativa de deter o antigo costume da retribuição direta de uma ofensa à família, comum antes do

¹¹¹ As oportunidades de viver lado a lado com o homem em certos momentos 'externos', para ver e conhecer pessoas e fatos fora do círculo familiar deixaram de existir no século VII a.C.. As mulheres são crescentemente excluídas; não apenas estavam reclusas figurativamente nos estreitos limites de seu papel doméstico, mas realmente confinadas entre as paredes da casa (em uma parte da casa chamada *gynaecaeum*). Várias leis limitavam as poucas liberdades que elas tinham.

estabelecimento da *pólis* Ática, deixavam a cargo de um tribunal o julgamento por assassinato, mas abriam exceção para o *moíchos*, homem pego no ato sexual com esposa, ou mãe, concubina, irmã ou filha de cidadão. A lei, no entanto, não permitia o assassinato da mulher. Ela poderia ser repudiada ou excluída dos rituais religiosos, ou ainda sofrer violência física que não a levasse à morte, pois ela era considerada não como adúltera, mas 'adulterada', *moicheutheísa*.

A mulher, na Atenas clássica, era segregada. Seus domínios incluíam o interior da casa, onde era senhora, mas não o exterior. Apenas as mulheres cujos maridos não possuísem posses suficientes para ter e manter nem ao menos uma escrava tinham autorização para deixar o *oíkos*. Nos diálogos de Xenofonte (séc. IV), fica clara a dicotomia feminino/masculino, dentro/fora que predominou nesse período.

Na *Economia* (7.30), afirma que aos casais, parceiros, *koinonós*, são dadas funções diferentes. Às mulheres é mais honrado, *kállion*, viver dentro de casa, *éndon*, e não fora/ao ar livre/nos campo, *thyrauleín*. Para o homem, no entanto, o melhor é o contrário, trabalhar fora. A mulher é inteiramente dependente econômica e juridicamente de seu senhor, *kúrios*, que pode ser o pai, o marido ou o parente mais próximo.

Si l'on cherche à définir juridiquement le statut de la femme athénienne, le premier mot qui vient à l'esprit est celui de "mineure". La femme athénienne en effet est une éternelle mineure, et cette minorité s'affirme dans la nécessité pour elle d'avoir toute sa vie un tuteur, un *kurios*, son père d'abord, puis son époux, et si celui-ci meurt avant elle, son fils ou, en l'absence de son fils, son plus proche parent. L'idée d'une femme célibataire, indépendante et gérant ses propres biens est inconcevable. Mossé (1991, p. 50)¹¹²

O casamento, juntamente com o nascimento do primeiro filho, eram os marcos mais importantes na vida de uma mulher. Seguramente ela não participava

¹¹² Se procuramos definir juridicamente o estatuto da mulher ateniense, a primeira palavra que vem à mente é 'menor'. A mulher ateniense, de fato, é uma eterna menor, e essa minoridade se afirma na necessidade para ela de ter durante toda a sua vida um tutor, um *kúrios*, primeiro seu pai, depois seu marido e, se esse morresse antes dela, seu filho ou, na ausência do filho, seu parente mais próximo. A idéia de uma mulher solteira, independente e gerindo seus próprios bens é inconcebível.

da escolha do marido, determinado por seu *kúrios*, mas esse fato não excluía necessariamente a possibilidade do desenvolvimento de laços afetivos entre o casal, como nos atestam os exemplos de Penélope e Odisseu, na *Odisséia* e Alceste e Admeto na tragédia *Alceste* de Eurípides.

Poucas leis ou costumes na Antigüidade foram criados para proteger a mulher, mas o dote, em grande parte, cumpria essa função. Fornecido pelo pai ao marido, não passava pelas mãos da mulher, que não tinha nenhum poder de decisão sobre seu uso. No entanto, poucos maridos ousariam dilapidá-lo, visto que, sob determinadas condições, ele deveria ser devolvido à família da noiva.

O dote era a parte da herança paterna que cabia à mulher, recebido, no entanto, por ocasião de seu casamento e não da morte do pai, como ocorria com o filho homem. Ele era proporcional às posses do pai. Embora fosse uma garantia da mulher contra uma série de perigos, como veremos logo a seguir, ele também era a causa mais provável do alto número de neonatas expostas à morte. Não se tinham interesse em dilapidar ou dispersar seu patrimônio e, assim, famílias numerosas não eram regra na Grécia.

A exposição¹¹³ preferencial de meninas explica-se pelo fato de que as mulheres eram um investimento sem retorno. Além disso, se a cidade possuísse mais mulheres que homens, muitas ficariam por casar, tornando-se um fardo para suas famílias. Uma segunda filha, se o pai não pudesse lhe dar um dote, deveria ficar sem casar o que significaria um problema para uma família pobre. Demóstenes, em seu discurso 59 contra Neaira, seção oito, afirma que a outra filha de Apolodoro não deveria ter sido dada em matrimônio visto que não possuía dote, era *áproikon*. Era tarefa inglória encontrar um pretendente para tal jovem.

A misoginia, assim, poderia ser explicada como uma conseqüência da passagem de uma agricultura 'nômade', no paleolítico, para a de tipo intensivo. A mulher, que no contexto anterior era a prestigiada guardiã do *oikos*, torna-se mais um ventre insaciável, tanto no plano da alimentação, quanto no sexual.

¹¹³ Cf. Cantarella (1993), *Exposure of female infants*, p. 43-44.

O dote, no entanto, tinha também a função de proteger a mulher casada, pois, no caso de divórcio, esse patrimônio deveria retornar junto com ela à casa paterna.

On divorce, a man was obliged to return the dowry to his wife's original *kyrios*: if he failed to do so he had to pay interest on its value at the high rate of 18 per cent per annum, and he could be sued if he did not keep up with these payments. These regulations applied, it would appear, irrespective of which partner had initiated the divorce, and also irrespective of its grounds; it seems probable that the dowry had to be returned even if the divorce had been brought about by the wife's adultery. The dowry was also returned if the marriage was terminated by death and the couple had no children, or if a widow was left with daughters. But if there were sons, and the wife died, the husband retained control of the dowry until the sons were old enough to inherit it. If the husband died, and the wife chose to return to her natal *oikos*, she took her dowry with her; if she chose to remain in her dead husband's *oikos*, then the dowry was managed by her sons' *kyrios* until they came of age. Daughters did not, apparently, inherit their mothers' dowries. Blundel (1995, p. 115)¹¹⁴

Esse sistema protegia a mulher de divórcios fúteis por parte do marido e permitia o seu resgate pela família em caso de maus tratos. O pai da noiva podia, por outros interesses (o surgimento de um marido mais interessante, ou a recuperação de seus bens, por exemplo) retomar a filha, caso ela ainda não tivesse tido filhos. O nascimento do primogênito marcava a sua passagem definitiva para a família do marido. O divórcio, no entanto, poderia ocorrer em qualquer momento da vida do casal.

¹¹⁴ No divórcio, o homem era obrigado a devolver o dote para o *kúrios* original de sua mulher: se ele falhasse nisso teria que pagar juros sobre o seu valor, com uma taxa de 18% ao ano, e poderia ser processado se não mantivesse tal pagamento em dia. Essas regulamentações se aplicam, aparentemente, independente de qual parceiro tivesse iniciado o divórcio, a também independentemente de seus motivos; parece provável que o dote dado deveria ser devolvido mesmo quando o divórcio tivesse sido causado pelo adultério da esposa. O dote também era devolvido se o casamento tivesse terminado pela morte e o casal não tivesse filhos, ou a viúva tivesse tido filhas. Mas se houvesse filhos, e a esposa morresse, o marido manteria o controle do dote até que os filhos fossem grandes o suficiente para herdá-lo. Se o marido morresse e a esposa escolhesse retornar ao seu *oikos* natal, ela levaria consigo seu dote; se ela escolhesse permanecer no *oikos* do marido morto, o dote seria administrado pelo *kúrios* de seus filhos até que eles tivessem idade para assumi-lo. As filhas não poderiam, aparentemente, herdar os dotes de suas mães.

O casamento realizava-se quando a mulher estava em torno dos 14 anos e o homem em torno dos 30. A razão dela serem casada em tão tenra idade não está no fato do seu potencial reprodutivo, visto que, como visto acima, as famílias dever-se-iam manter pequenas, mas no perigo de perder-se o controle sobre essas jovens consideradas como não pertencentes ainda ao plano da civilização e da vida adulta e, portanto, vistas como selvagens.

Perhaps in general it was the perceived need to control women that was responsible for the practice. The belief that women became wild and ungovernable at puberty, the stress on premarital virginity and the fact that the girl's father (who would have been over thirty when she was born) might die in the near future, may all have made early marriage appear desirable. A husband might also prefer a young wife whom he could educate to run the household in the way that he wished (see Xenophon, *Oeconomicus* 7.4 – 5). The disparity in the ages of husband and wife would have helped to foster the notion of the intellectual inferiority of the female, and would have reinforced patriarchal attitudes towards women. Blundel (1995, p. 120)¹¹⁵

Se, portanto, sob o ponto de vista da lei ateniense, a mulher era considerada uma eterna 'menor'; sob o ponto de vista da ciência antiga ela era também considerada como um ser muito diferente do homem e a interpretação de sua fisiologia apenas vem a reforçar o imaginário social e moral.

Aristóteles, na *História dos Animais* (581 a-b) vê a adolescência como uma fase especialmente vulnerável em que a menina, cujo corpo ainda não foi 'aberto' pela relação sexual, pode reter o sangue menstrual, o que poderia ocasionar alucinações que, em casos extremos, poderia levá-la ao suicídio. A prescrição é, portanto, casá-la o mais cedo possível para 'desobstruir' seu corpo.

¹¹⁵ Talvez fosse atestada a necessidade de controlar as mulheres que era responsável pela prática. A crença de que as mulheres se tornavam selvagens e incontroláveis na adolescência, o estresse da virgindade pré-marital e o fato de que o pai da menina (que teria mais de trinta anos quando ela nasceria) poderia morrer em um futuro próximo, pode ter feito um casamento precoce parecer desejável. O marido poderia também preferir uma esposa jovem que ele pudesse educar para gerir a casa da maneira que ele quisesse (ver Xenofon, *Econômico* 7.4-5). A disparidade de idades entre marido e esposa pode ter ajudado a nutrir a idéia da inferioridade intelectual da mulher, e deve ter reforçado atitudes patriarcais para com a mulher.

In general, it seems that for various reasons girls who had reached puberty were thought to metaphorically, between young women and wildness: the term 'filly', for example, is used to denote a woman of marriageable age; and by the same token a girl's marriage can be said to involve her 'taming' or 'yoking'. Blundel (1995, p. 99)¹¹⁶

As implicações do aspecto selvagem da mulher antes do casamento e a metáfora do 'vitelo' na peça *Ifigênia em Áulis* serão discutidas no capítulo cinco deste trabalho.

O casamento e a maternidade, assim, também sob o ponto de vista médico, não são apenas marcos na vida da mulher, mas são cruciais para a sua saúde. A maternidade é, portanto, central para a compreensão da situação da mulher na Grécia Antiga e se mantém central mesmo quando deslocamos o foco de interesse da mulher ateniense para a mulher espartana.

A sua principal função e importância na sociedade era a de gerar novos cidadãos e novos guerreiros, mas o paralelo entre a situação de atenienses e espartanas não vai muito além disso. Se o mais honrado para a mulher de Atenas é permanecer dentro do oikos, segregada no gineceu, à espartana era permitido e mesmo incentivado que saísse de casa para, entre outras coisas, exercitar-se na palestra.

Brought up outside the home, used to the outdoors and the stadia and palestra, Spartan women were considered by Athenians to have sexual habits that were at best liberal and probably libertine. Both Plato and Aristotle attributed the decline of the city to this fact. Furthermore, women had great authority over their children and influence over their husbands in Sparta. Cantarella (1993, p. 42-3)¹¹⁷

¹¹⁶ Em geral, parece que por várias razões as meninas que tivessem atingido a puberdade eram comparadas, metaforicamente, com animais selvagens: o termo 'égua' por exemplo, usado para denotar a mulher em idade de casar; e pela mesma lógica, pode se dizer que o casamento da menina envolve doma e jugo.

¹¹⁷ Trazida para fora de casa, habituada ao exterior e aos stadia e palestra, as mulheres espartanas era consideradas pelos atenienses como tendo hábitos sexuais que, na melhor das hipóteses eram liberais e provavelmente libertinos. Tanto Platão quanto Aristóteles atribuíram o declínio da cidade a esse fato. Além disso, as mulheres tinham grande autoridade sobre seus filhos e influência sobre seus maridos em Esparta.

As diferenças entre a condição feminina em Atenas e Esparta foi posta em voga pela guerra do Peloponeso. Esta poderia ser uma explicação para o grande espaço dado por Eurípides às personagens femininas. E, embora os relatos sobre as espartanas sejam questionáveis porque todos os testemunhos que temos sobre elas vêm do lado ateniense, o mero fato dessas hipóteses serem divulgadas já seria motivo suficiente para que o assunto fosse ainda mais atraente para Eurípides. Se o tragediógrafo, tão atento às questões prementes de seu tempo, já incluía na tragédia os reflexos da guerra no comportamento político de Agamenon e de Menelau na *Ifigênia em Áulis*, e tenha incluído o discurso de tipo sofístico na trama trágica, é coerente que também reflita sobre a condição feminina.

Eurípides, no entanto, não é o único a ter escrito peças com personagens que vão de encontro aos ideais femininos dos atenienses do século V. Há em Ésquilo, por exemplo, a Clitemnestra da trilogia *Orestia* e ainda a Antígona de Sófocles. Mas o tratamento dado à figura feminina é muito diferente. As personagens de Ésquilo eram movidas pelos desígnios divinos, as de Sófocles por deveres sagrados. As de Eurípides, ao contrário, são movidas por paixões humanas em que o móvel externo, se existe, é enfraquecido para deixar a ênfase na subjetividade da personagem.

Mesmo na obra deste último, não se pode dizer que a figura feminina seja posta em cena sempre com a mesma intenção. As personagens que Aristófanes critica, por exemplo, são aquelas de comportamento mais condenável, como Medéia e Fedra, por exemplo. Aquelas que foram usadas pelas sufragistas inglesas no século XIX¹¹⁸, como mote para a revolução feminista foram as personagens mais heróicas do autor. Essa aparente incoerência levou o dramaturgo a ser igualmente condenado como misógino e aclamado como feminista *avant-la-lettre*.

4.4 *Ifigênia em Áulis*

A profundidade e grandiosidade das personagens femininas de Eurípides podem ser melhor compreendidas, portanto, se considerarmos o locus da mulher na

¹¹⁸ Sobre o assunto, cf. Pomeroy (1975, p. 108).

Atenas clássica. Para a sensibilidade moderna, não causa, certamente, tanto estranhamento a atitude nobre e corajosa da jovem como seguramente causava em uma platéia composta pelos homens atenienses.

Ifigênia segue o paradigma de Polixena e Macária. Jovem e virgem, não pertence ainda ao universo da civilização. Eurípides é, sem dúvida, ousado ao mostrar essa menina, retirada de casa para o nobre destino das mulheres, que é o de casar-se, e parece ser a mais bem-aventurada por ter recebido como esposo o melhor dos guerreiros gregos, Aquiles; transformar-se subitamente no avatar da guerra.

4.4.1 A jovem de nobre estirpe

Na *Ilíada* (9. 145), são citadas, como filhas de Agamenon, Crisotêmis, Ifiánassa e Laódice. Os nomes surgem quando Agamenon tenta convencer Aquiles a retornar à guerra. Entre os muitos tesouros que oferece, estão as filhas, das quais o herói pode escolher uma como esposa. Sendo assim, na versão homérica, se todas as filhas do reis de Argos encontram-se em segurança em seu castelo, não houve nenhum sacrifício, idéia que é reforçada no Canto II quando Odisseu fala das tropas reunidas em Áulis (Il. 2. 303-330). Ele refere as belas hecatombes feitas em honra aos deuses, mas não há nenhuma palavra sobre um sacrifício humano.

Segundo Jouan (2002), a primeira referência feita à lenda do sacrifício aparece nos Cantos Ciprianos. Este refere que Agamenon vangloria-se, ao caçar uma corsa, de ser melhor caçador que a própria Ártemis. Como consequência disso, a deusa exige o sacrifício da jovem.

Muito antes de entrar na lenda troiana, no entanto, Ifigênia era uma figura de culto, aparentada a Ártemis. Seu nome, Ifigênia, é um dos epítetos dados à deusa. A tradição nos tempos históricos a associa à deusa de modos diversos: como sua vítima em um santuário em Áulis, como sua sacerdotisa em Táuris e em Brauron, como a mais antiga ocupante do templo de Ártemis em Egeria na Acaia.

Elle se confondait même avec la déesse dans le temple d'Artémis-Iphigénie d'Hermione. Pour Hésiode e Stésichore, la volonté d'Artemis l'aurait 'transformée' en Hécate, une divinité elle-même si proche d'Artémis qu'il est souvent difficile de les distinguer dans l'iconographie. Jouan (2002, p. 11)

O *dáimon*, Ifigênia, partilha com a deusa muito de sua personalidade, é também associada à caça, e aos animais selvagens. É virgem e deidade ligada à fecundidade, invocada como doadora de filhos vigorosos. Além disso, em consonância com o culto à deusa, recolhia as vestimentas das mulheres mortas no parto. Estava ligada também a sacrifícios humanos em Táuris, como o próprio Eurípides a coloca na peça Ifigênia em Táuris. A inclusão dessa entidade no mito da guerra de Tróia foi facilitado pela semelhança entre os nomes, Iliánassa e Ifigênia.

O paralelo entre a deusa e a personagem Ifigênia é muito importante na compreensão da peça homônima, como se pôde ver no capítulo em que se falou da significância da regência de Ártemis nessa peça de Eurípides. Voltaremos a tocar nesse assunto no próximo capítulo desta tese, quando se discutirá a questão do sacrifício na Grécia Antiga e na *Ifigênia em Áulis*.

Neste momento é importante destacar que a riqueza semântica ligada ao nome da personagem auxilia na compreensão de sua complexa personalidade na peça de Eurípides. *Ifigenéia* é aquela que nasce forte, ou ainda, simplesmente, a poderosa. Esse nome associa a jovem à deusa regente da tragédia de Eurípides: Ártemis, pois esse é um dos epítetos da deusa, como o indica Pausanias, 2, 35, 1: "há também um santuário de Ártemis, denominada Ifigenéias".¹¹⁹

Sua Ifigênia, em um primeiro momento, ao descobrir o que lhe acontecerá, inicia por implorar a seu pai por sua vida, tendo o pequeno Orestes nos braços. Depois de um longo canto em que lamenta seus males, (1252) Ifigênia, diz: "louco, *maínetai*, é aquele que deseja morrer/é melhor uma vida miserável a uma bela morte." Cala-se dos versos 1342-1368 enquanto ouve Aquiles relatar a Clitemnestra que suas tentativas para poupá-la do sacrifício falharam. O herói diz como, mesmo

¹¹⁹ Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

os mirmidões, seus homens, puseram-se contra ele, por considerarem a imolação necessária para a partida à Tróia. Quanto volta a falar, é uma outra Ifigênia que escutamos. Não mais a menina chorosa, mas uma pessoa decidida, pronta mesmo a dar conselhos à mãe; "Diante do inevitável, é inútil obstinar-se" v 1371.

Escute, mãe, o que se pôs em minha reflexão.

Minha morte está decidida. Disso

Para mim mesma quero trazer a glória, *eukleôs*, rejeitando toda baixeza.¹²⁰

Percebe-se imediatamente que muda de idéia diante da glória. Perante o inevitável, a jovem chamará para si a honra de uma bela morte. Em um contexto em que os homens parecem ser falhos em tomar decisões acertadas e em realizar ações nobres e desinteressadas, cabe à *parthénos*, à virgem, tomar para si a responsabilidade sobre os exércitos helênicos e assumir que seu sacrifício trará um bem maior.

O ato do sacrifício, que é vil quando nas mãos de Agamenon, tornar-se-á nobre quando assumida por Ifigênia.

Considere comigo, mãe, o quanto falo bem.

Para mim, nesse momento, toda a imensa Grécia olha

É de mim que depende a saída das naus e a desgraça dos frígios

Assim como o destino das mulheres

[...]

todas essas coisas minha morte poupará e a minha glória, *eukleôs*
e o meu nome como libertadora da Grécia será para sempre bendito.¹²¹

A glória que, segundo Romilly (1985), é uma virtude predominantemente masculina, passa a fazer parte do estatuto das jovens heroínas de Eurípides. A bravura de Ifigênia diante da morte faz dela a única personagem da peça a demonstrar coragem. Coragem que era o maior preceito do homem na época heróica.

¹²⁰ Ed. Günther (1968) vv. 1374-1376.

¹²¹ Ed. Günther (1968) vv. 1375-1380 e 1383-.

Segundo MacIntyre (2001), para a sociedade heróica, a *aretê*, virtude, excelência humana, era de extrema importância e estava diretamente ligada à idéia de coragem, por sua vez relacionada a conceitos como o de amizade, por exemplo. Nessa sociedade,

A coragem é importante, não só como qualidade dos indivíduos, mas como qualidade necessária para sustentar a família e a comunidade. *Kúdos*, a glória, pertence ao indivíduo que se destaca em batalha ou em competição, como marco de reconhecimento da família e da comunidade. MacIntyre (2001, p. 212, a)

A virtude, portanto, define o papel desempenhado pelo indivíduo na sociedade. A coragem define o homem como um ser em quem se pode confiar e sela os laços de amizade. Ainda segundo MacIntyre,

Sem tal lugar na ordem social, além de ser incapaz de receber reconhecimento e consideração dos outros, além de os outros não saberem, um homem não saberia quem ele era. É precisamente por isso que as sociedades heróicas normalmente têm um *status* bem-definido que se possa atribuir a qualquer estranho que chegue de fora. MacIntyre (2001, p. 213-4)

Se essa é uma característica da sociedade homérica, sem dúvida não o é mais na sociedade desenhada por Eurípides. A glória das jovens virgens apenas marca ironicamente o fato de não existirem mais papéis previamente definidos. Também sintomático é o fato de que a única ocorrência do termo *aretê* na *Ifigênia em Áulis* é no verso 1562 e refere-se a Ifigênia. Nessa cena, o mensageiro, retornando do local de sacrifício para relatar a Clitemnestra o que acabara de acontecer, louva a grandeza de alma, *eupsukhían*, e a coragem, *aretên*, da jovem, *parthénou*.

Também as ocorrências do termo *kléos*, glória, na peça em questão são expressivos. *Kléos* é utilizado por Menelau, no verso 358, como parte do já referido monólogo em que acusa o irmão de inconstância política. "Como não podias perder o comando e destruir tua bela glória!" Ao se referir à bela glória do irmão, Menelau o

faz com um sentido claramente negativo, a glória, neste caso, confunde-se com a ambição desse general que imolará a própria filha em nome da guerra.

Após a reconciliação entre os irmãos (vv. 471-542) o coro inicia um canto em que louva na estrofe (543-557) a medida, *metrías*, o auto-controle em relação à deusa do amor, que tantas desgraças pode evitar. Na antístrofe (558-572), canta o caráter dos homens:

Diferenças de natureza dos mortais
 Diferenças de caracteres
 O direito é um bem manifesto
 A educação que aprendemos
 conta muito na virtude, *aretán*,
 pois o pudor/ o auto controle é sabedoria
 e, pelo pensamento, *gnôme*, considerar o que vai fazer,
 e lá está a benção, quem distingue uns dos outros
 a reputação, *dóxa*, traz em seguida
 a glória, *kléos*, a vida sem idade, *agératon*
 grande ação o perseguir a excelência,
 para as mulheres é viver
 uma Cípris secreta, para os homens
 a ordem interior aos múltiplos aspectos
 que fazem crescer a cidade

O coro pregara a contensão dos instintos e a busca pela justa medida, que se dá por uma educação bem cuidada, pela busca da virtude que está aqui ligada à razão, *gnóme*. Deixando transparecer as novas virtudes ligadas à educação do homem na *pólis* democrática, a reputação e a glória não são trazidas pelos feitos guerreiros. No caso das mulheres, a glória está ligada a uma vida sem percalços no *oíkos*, em um amor comedido. No caso dos homens é o mundo fora do *oíkos* que tem importância, a virtude da reflexão que leva ao crescimento da cidade. A glória, nesse trecho não surge ligada a nenhuma personagem da trama, trata-se de uma reflexão quase teórica que pode referir-se a qualquer mortal, homem ou mulher.

Volta-se a utilizar o substantivo *kléos* (v. 1504), para se referir a Ifigênia, momentos antes de se dirigir para o sacrifício: "A glória não te abandonará". Quando ela finalmente sai de cena o coro descreve sua retirada, e fala do que a espera. Depois da glória da menina, o coro deseja que Agamenon também venha a ser agraciado, deseja que Ártemis, satisfeita do sangue da jovem: "Conceda à Grécia que Agamenon com suas armas coroe sua cabeça da mais alta glória que não será esquecida". (vv. 1528-1531). Sintomático é que a única referência não irônica à glória de Agamenon só é possibilitada pela jovem.

Em nossa opinião, as personagens heróicas de Eurípides não expressam nenhuma forma de feminismo. Na realidade, colocando em seres tão frágeis e vulneráveis tanta força, Eurípides está, de modo irônico, demonstrando a extrema fraqueza e mesquinhez dos homens em posições de comando. A atitude de Ifigênia apenas ressalta, pelo contraste, a fraqueza de Agamenon que oscila entre seus deveres para com a sua família e para com os seus exércitos. A firmeza e a coragem que lhe seriam necessárias são atributos da filha.

Antes, no entanto, de discorrer sobre o destino de Ifigênia, vale colocar em evidência a sua maior aliada na vã tentativa de salvar-se, Clitemnestra.

4.4.2 Clitemnestra

Incansável e determinada, Clitemnestra é a única, dentre as principais personagens da peça, a não sofrer nenhuma reviravolta quanto às intenções, a jamais hesitar diante de seus objetivos. Embora a peça prefigure a rainha que tomará nas próprias mãos o governo de Argos, fará de Egisto seu amante e degolará o próprio marido, não é essa mulher que vemos em cena. Trata-se, ao contrário, da esposa premurosa.

Tu me serás testemunha que eu fui uma esposa irrepreensível, *ámemptos*,
Sendo moderada, *sophronóusa*, no que se refere a Afrodite, e devotada
Ao crescimento de tua casa. Tu eras feliz
De voltar para casa e ficavas triste ao sair
É um acontecimento raro para um homem ter uma esposa

Assim. É menos raro ter uma megera.¹²²

O tema da felicidade conjugal é retomado, Clitemnestra anuncia ser a esposa ideal, aquela que controla seus impulsos. O verbo utilizado é *sophronéo*, ser moderado, equilibrado, ter autocontrole no que se refere aos prazeres de Afrodite. Novamente o texto remete à figura da mulher como um ser que dificilmente controla seus instintos¹²³, sobretudo sexuais. Clitemnestra assemelha-se, ao contrário, à mulher abelha de Semonides. O homem, cujos domínios estendem-se para fora da moradia só é, no entanto, plenamente feliz se está em paz ao retornar.

É, dessa forma, como a dedicada esposa e, sobretudo, mãe de Ifigênia que, ao tomar consciência do destino da filha, exortará Aquiles a defendê-la, mesmo colocando-o contra seus homens e arriscando sua vida.

Enquanto o velho escravo revela a Clitemnestra o plano de Agamenon (vv. 870 ss.), Aquiles permanece calado. Ao fim do relato, a rainha dirige-se a ele, ao que o herói responde: "eu escutei a tua desgraça, *athlían*, mas o que diz respeito a mim não é mais leve" (v. 897). O herói é, portanto, sensível ao sofrimento de Clitemnestra, mas está mais preocupado com o ultraje que sofreu ao ter seu nome usado por Agamenon sem que ele soubesse.

Diante da pouca preocupação do périda diante de seu drama, Clitemnestra, rainha de Argos, diz não se envergonhar em se ajoelhar diante do filho de uma deusa (900-901). Impossível saber qual o impacto, para o público ateniense, de ver a temível e fria Clitemnestra figura propalada por Ésquilo, ajoelhada em lágrimas, implorando socorro, mas deve ter sido grande, pois, mesmo hoje, a dramaticidade da cena é inegável.

O próprio coro, nos versos 917-918, dá verossimilhança à atitude da rainha quando afirma:

Terrível é a maternidade, pois traz um grande filtro

¹²² Ed. H. C. Günther, vv. 1556-1561

¹²³ Sobre isso cf. Blundell (1995, capítulo 'Sex and reproduction').

que é compartilhado por nós e que nos leva a sofrer por nossos filhos.

O termo *deinós*, pelo qual se inicia o verso, é muito rico em significados e em ambigüidades. Seu sentido primeiro é o de terrível, tremendo; demonstrando o lado assustador da maternidade e a grandeza dos sentimentos ligados a ela. Mas carrega igualmente um sentido positivo, pois pode significar também extraordinário, admirável. A riqueza poética do verso assim se revela. É essa dupla sensação que vive a rainha, por um lado o admirável amor pela filha, por outro, a dor terrível diante da possibilidade de perdê-la.

A expressão traduzida por maternidade é *to tíktein*, colocar no mundo, gerar, associado ao mundo feminino. O uso do termo justifica-se, se pensarmos que o coro é composto por mulheres. Mas ele também dá a entender que é do sentimento da mãe, e não do pai, de que se está falando. As mulheres demonstram sua solidariedade a Clitemnestra e ainda, sutilmente, mostram como o seu sentimento é mais forte que o do pai, que, mesmo alegando amar a filha, comprometeu sua vida.

No mesmo trecho, as mulheres dizem que a maternidade traz um grande filtro, encantamento. Não um encantamento qualquer, mas uma magia amorosa. O substantivo pode mesmo ser traduzido simplesmente por amor, afeto. Novamente o coro mostra a amplitude do sentimento de Clitemnestra e, por conseqüência, a magnitude de seu sofrimento.

Por fim, dizem que todas as mulheres compartilham esse sentimento que as faz sofrer por seus filhos. Mais uma vez, o termo utilizado carrega uma riqueza semântica que se perde na tradução. O verbo utilizado para o sofrimento é *huperkámno*, uma composição do prefixo *huper*, demasiado, e de *kámno*, construir, fabricar, produzir com esforço; daí o sentido derivado de sofrer. Neste contexto, indica que o grande filtro leva a essa tarefa de construir com esforço que é o gerar e o parir um filho.

É o contato com o sofrimento da perda da filha que transformará Clitemnestra posteriormente na assassina de seu marido. Essa mudança é indicada pela própria personagem em tom de ameaça a Agamenon nos versos 1171-1179.

Vai, se tu partes para a guerra e me deixas em casa
 E se lá tu te permaneces, prolongando a tua ausência
 Tu pensas qual será, no palácio, o estado de meu coração,
 Quando eu vir todas as cadeiras vazias,
 E vazio seu quarto virginal. Eu fico
 Só com minhas lágrimas, e sempre essa queixa:
 Tu fizeste morrer minha filha, o pai que a fez nascer,
 Matando-a tu mesmo, nenhum outro, nem uma outra mão.
 Eis o que deixaste para trás, e o que pagarás, *misthòn/mísos*, em teu
 retorno.¹²⁴

O verso 1179 é problemático, as edições de Günther (1968) e Diggle (1994), trazem o verso: *toiovnde misq;n kakalipwvn pro;V tou;V dovmouV*. (toiónde *misthòn kakalipôn pròs toùs dómous*) Enquanto a edição de Jouan (2002) traz o verso: *toiovnde mi:soV kakalipwvn pro;V tou;V dovmouV* (toiónde *mísos kakalipôn pròs toùs dómous*). A edição de Murray (disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>) simplesmente subtrai o termo, exibindo o verso: *toiovnde kakalipw;n pro;V tou;V dovmouV* (toiónde *kakalipôn pròs toùs dómous*). O termo *misthós* significa pagamento como retribuição por um serviço, ou recompensa por um belo feito. Teria um sentido irônico para o público ateniense que sabe qual será, para Agamenon o resultado de seu retorno da guerra de Tróia. O mesmo termo é usado por Eurípides em *Ifigênia em Táuris*, v. 593, *A Loucura de Hércules*, v. 19 e *Andrômaca*, v. 609.

Já o termo escolhido por Jouan (2002), *mísos*, significa ódio, aversão, e dá ao verso um significado mais límpido indicando claramente o que espera Agamenon em seu retorno. Optamos por manter o termo *misthós*, visto que coaduna com a ironia tantas vezes utilizada por Eurípides nessa peça.

4.4.3 A 'ira' de Aquiles

¹²⁴ Ed. H. C. Günther, vv. 1171-1179

Em evidente contraste com a atitude determinada da rainha, está a figura do Aquiles de Eurípides. Semelhante ao de Homero na preocupação com a própria honra, que será o principal motivo que o levará a tentar salvar Ifigênia, mas com uma ponderação verdadeiramente política. Esse novo traço reflete a época de Eurípides, mas não faria sentido na épica homérica que é anterior em cerca de três séculos. A preocupação com a glória, no entanto, que retirou temporariamente Aquiles da guerra de Tróia é consoante à mentalidade heróica refletida em sua obra.

Em sua primeira entrada na peça dirige-se à tenda de Agamenon para pedir explicações ao general em comando sobre a demora no embarque para Tróia. Indignado como todos os gregos, está, no entanto, interessado apenas em seus próprios interesses como indica a repetição de *toúmon* (o meu), referindo-se a direito, e *emé*, “dizer *para mim*”.

O que me é justo, portanto, é necessário ele dizer para mim, *emé*,
Outro deverá, ele mesmo, falar por si.¹²⁵

Além do centramento de Aquiles em seus problemas, ele demonstra igualmente uma falta de ímpeto que se assemelha à covardia. Diante da súplica de Clitemnestra para que a ajude em sua causa, o jovem herói, antes de tomar qualquer atitude impensada, prefere seguir o caminho da diplomacia. Trata-se de uma referência aos jovens atenienses, cuja educação sofística, que substitui as virtudes heróicas por qualidades de outra ordem, inclina-os mais ao diálogo que à ação.

Meu coração, *thumói*, altaneiro se exalta
Mas ele sabe no sofrimento
guardar a medida, *metríos*, e regozijar-se na alegria
Pois a reflexão ensinou aos mortais, como eu,
A atravessar a vida segundo a correta razão, *orthós gnômes*.¹²⁶

Embora não se trate de uma figura mesquinha como Agamenon ou Menelau, Aquiles não se apresenta em toda a sua nobreza e as suas atitudes não

¹²⁵ Ed. Günther (1968), vv. 810-811

¹²⁶ Ed. Günther (1968), vv. 919-923

são aquelas esperadas do grande herói que ele é, ou deveria ser. A ponderação, que poderia ser vista como uma qualidade na Atenas democrática é aqui criticada por Eurípides, na medida em que a hesitação do herói contrasta com aquela que agirá com nobreza, i. e., a jovem que será sacrificada.

Mais adiante, no mesmo monólogo, Aquiles volta apresentar os motivos por que decide interceder por Ifigênia.

Pensam que falo por causa do casamento?
– milhares de moças buscam meu leito –
É pela ofensa infligida a mim pelo rei Agamenon
Ele deveria ter pedido a mim o meu nome
E obter a filha como presa.¹²⁷

O motivo principal pelo qual lutará pela vida da jovem não é por acreditar ser hediondo o crime cometido, ou pelo sofrimento da mãe, embora também alegue tais razões. Sua principal preocupação ainda é a sua honra e o orgulho ferido por participar a contragosto do complô. Como denotam os versos 961-2, no entanto, ele teria participado de tudo se Ihe tivessem pedido. A pequenês dessa personagem, porém, somente pode ser percebida em sua real perspectiva pelo contraste com a jovem Ifigênia.

Dessa forma, na comparação com Ifigênia, as figuras masculinas mostram-se mesquinhas ou fracas. O contraste revela-se ainda mais forte, se compreendermos o *locus* das mulheres na Grécia Antiga e percebermos a força dramática da transformação dessa menina na heroína da peça. Ao conhecermos o contexto histórico e cultural em que o texto foi composto podemos enriquecer nossa leitura e fruição estética da tragédia.

¹²⁷ Ed. Günther (1968), vv. 959-962.

A transformação da menina em mulher: o casamento de Ifigênia com Hades

Toda a trama da peça *Ifigênia em Áulis* gira em torno do sacrifício de Ifigênia. Desde o primeiro momento, quando nos é apresentado o general Agamenon diante de sua tenda, sabemos da vinda da jovem a Áulis, a fim de aplacar a fúria da deusa Ártemis e proporcionar os ventos favoráveis para que finalmente os exércitos pân-helênicos possam dirigir-se a Tróia e iniciar a guerra pela honra dos Helenos e pelo resgate de Helena¹²⁸.

Não é fortuito o fato do general mandar vir sua filha a Áulis sob o pretexto de um casamento. Essa seria a única razão possível para tirar uma jovem *parthénos* da segurança do *oikos*. A simbologia ligada ao matrimônio, no entanto, é muito mais rica e dá ao texto trágico uma maior tensão poética. O casamento é a culminância, para uma jovem da *pólis* ateniense clássica, de uma série de rituais iniciáticos que tinham o intuito de prepará-la para sua completa integração à comunidade adulta e civilizada.

Como visto no capítulo anterior, o casamento e o nascimento do primeiro filho são os acontecimentos mais importantes na vida da mulher grega. Por isso, a preparação das meninas para esse ato começa em tenra idade com uma série de

¹²⁸ Ed. H. C. Günther, vv. 89-94.

rituais. Iniciaremos este capítulo com uma breve exposição sobre a vida religiosa das jovens gregas, a fim de melhor compreender o *locus* da personagem Ifigênia na cultura ática e suas reações diante do destino que lhe é imposto. Em um segundo momento, estabeleceremos relações entre a riqueza da vida cultural grega e a peça *Ifigênia em Áulis* e veremos a importância desses aspectos para a compreensão da tragédia em questão. Os rituais colocados a seguir são os da Atenas clássica, os mais conhecidos e documentados e aqueles que Eurípides tinha em mente ao compor suas peças.

5.1 Arrephoría

A *Arrephoría* era o primeiro dos rituais de preparação da identidade feminina. Era praticada por meninas entre os sete e os onze anos. Nem todas as jovens dessa idade participavam do ritual, apenas umas poucas escolhidas¹²⁹ entre as famílias dos Eupátridas representam todas as outras. Elas eram mantidas segregadas do resto da cidade, mas dentro de seus limites, na acrópole. A centralidade do posicionamento desse ritual deve-se ao fato dele ser praticado em honra a Atena, cujos templos nas cidades gregas via de regra encontravam-se no centro da *pólis* e de representar uma preparação ligada à faceta civilizada da vida das jovens e não seu contato com o lado selvagem da existência, como é o caso, por exemplo, do ritual das pequenas ursas.

O rito está diretamente ligado ao mito das Kékropidas, filhas do rei mítico Kékrops, a quem, segundo a tradição, Atena teria confiado Erichthonios, recém nascido da terra, em um cesto coberto. A deusa teria dado ordens expressas de que o cesto fosse mantido fechado. Mas, movidas pela curiosidade, as jovens teriam-no aberto, e, aterrorizadas com seu conteúdo, caído da acrópole, morrendo. Segundo Goff (2004, p. 100), dois motivos são apresentados para o terror das jovens. Em uma das versões, o bebê estaria coberto e protegido por serpentes, em outra, a própria criança seria meio serpente como Kékrops.

¹²⁹ Segundo Zaidam, in Duby (2002), trata-se de quatro meninas, duas das quais tecerão o péplos com que será vestida a estátua de Atena no templo da acrópole, e duas que serão efetivamente segregadas e cumprirão os rituais secretos.

The myth of the Kekropides has been understood as an encounter with sex and procreation, attended with a misplaced curiosity and followed by terror and death. The *arrephoroi* are to follow a similar trajectory, but crucially, of course, they are not to die ; the ritual context protects them as much as it terrifies. Goff (2004, p. 100)¹³⁰

O ritual ocorria à noite em um clima do mais absoluto segredo e consistia na descida das jovens do templo de Atena por um caminho estreito até os jardins do santuário de Afrodite. O caminho percorrido, dos domínios da deusa virgem e guerreira para os da deusa do amor erótico, demonstra a passagem simbólica do estatuto de virgem para o de mulher. Trata-se de uma prefiguração e, portanto, de uma preparação para a transformação real que ocorrerá apenas quando as meninas atingirem a idade adequada para o casamento, o que ocorria na sociedade ateniense por volta dos quatorze anos. Carregavam sobre a cabeça, durante esse percurso, cestos cobertos que continham doces em forma de falos e serpentes. Essa prática representa o ato sexual, como a simbologia dos doces e do caráter noturno do rito deixam claro.

O clima de segredo em torno do ritual e os cestos cobertos simbolizam igualmente a necessidade de refrear a curiosidade, tarefa na qual as Kekopridas haviam falhado. Seu caráter educativo inclui, portanto, o refreamento da curiosidade sexual, que fazia parte da formação da jovem. É essencial para essa sociedade que as *parthénoi* mantenham-se castas até o casamento a fim de cumprir adequadamente a tarefa de produzir herdeiros legítimos para a *pólis*. No rito, o medo é aliado ao prazer na justa medida.

The rite of the *Arreforía* seduces as it disciplines, extending to its young practioners an identity imbricated in the dynamics of desire as well as in those of work. If the rite does prevail upon the girls to perform a representation of human sexuality, it may thus be thought to elicit from them

¹³⁰ O mito das Kekrópidas tem sido entendido como o encontro com o sexo e a procriação, os quais são vistos com uma curiosidade inadequada e seguidos por terror e morte. As *arrephoroi* seguem uma trajetória similar, mas, crucialmente, é claro, elas não devem morrer; o contexto ritual as protege tanto quanto as aterroriza.

an enacted consent to their destinies as gendered subjects. Goff (2004, p. 100)¹³¹

Primeiro da lista dos rituais de preparação das jovens para sua entrada na sociedade adulta, a *Arrephoría* está ligada a outros trabalhos femininos, também executados por virgens, como é o caso das *Plinterias*¹³², em que se lavavam as estátuas de culto e suas vestes; e das *Aletridas*¹³³, quando as meninas moíam os grãos para dos biscoitos sacrificiais.¹³⁴

5.2 Arktéia¹³⁵

Outro acontecimento importante na vida das jovens, a *Arkteia*, ou ritual das pequenas ursos, era celebrado não no centro da cidade, como a *Arrephoría*, mas, ao contrário, na posição simbolicamente oposta, nos limites da cidade. Esse dado já nos alertaria para o fato de que se trata de uma preparação de outra ordem, envolvendo, dessa vez, o contato das meninas com sua a natureza selvagem. Dedicado a Ártemis e celebrado em seus templos, o papel da deusa é central para sua compreensão. O ritual consistia, segundo imagens recuperadas em vasos nos santuários (anexo 1 figura 20), no disfarce e atuação das meninas como ursos. Com vestes que imitavam esse animal, ou nuas, dançavam e atuavam como uma urso.¹³⁶

O mito etiológico em torno da *Arkteia* varia de santuário para santuário. Em Mounichion, segundo Goff (2004, p. 106), diz-se que um urso invadiu o templo de Ártemis e teve de ser morto. Como consequência, a deusa enviou uma praga e exigiu o sacrifício de uma jovem. Embaros ofereceu-se para entregar sua filha, mas a substituiu por uma cabra vestida de mulher. A troca mostrou-se eficaz, pois a praga cessou, e Embaros foi escolhido como sacerdote da deusa.

¹³¹ O rito da *Arrephoría* seduz tanto quanto disciplina, fornecendo para suas jovens praticantes uma identidade imbricada nas dinâmicas do desejo assim como nas do trabalho. Se o ritual persuade as meninas a encenar uma representação da sexualidade humana, ele pode, então, ser pensado como obtendo delas um consentimento encenado para seus destino como sujeitos femininos.

¹³² O termo *Plinteria* está ligado ao substantivo, *plúntria*, que significa 'aquela que lava'.

¹³³ O termo *Aletrida* provém do substantivo *aletrís*, *-idos* que significa 'aquela que faz a farinha'.

¹³⁴ Para mais detalhes desses rituais, cf, Zaidam, in DUBY (1990, p. 446-447)

¹³⁵ O termo *Arkteia* está ligado ao substantivo *árktos*, urso.

¹³⁶ A nudez, segundo Goff (2004, p. 109), teria a função de preparar as meninas para serem olhadas, ou seja, para assumirem a posição do objeto do desejo alheio sancionada apenas pelo casamento.

O mito do santuário de Brauron, localizado a leste de Atenas, sustenta, ainda segundo Goff (2004), que um urso, ao brincar com uma menina, a teria arranhado. Para socorrê-la, seu irmão o teria matado. Segue-se, então, uma praga enviada pela deusa a qual é superada quando o oráculo exige que as meninas imitem a urso para Ártemis antes do casamento.

A idade com que participavam do ritual é incerta, segundo Goff (2004) eram mais velhas que durante a Arrephoría. Mas, segundo Zaidam, in Duby (2002), não teriam mais que dez anos. O importante, no entanto, é a homologia, comum aos dois mitos, entre as jovens e animais. Em primeiro lugar o urso, que, em muitas culturas européias simboliza tanto a masculinidade, quanto a feminilidade hiperbólica¹³⁷, mas também outros animais, como a cabra visto que esta substitui de forma eficaz a jovem segundo o mito de Mounichion.

A aproximação entre as meninas e os animais destaca a natureza selvagem atribuída às mulheres na Grécia. 'Viver a urso' tem, nesse contexto, o objetivo de purgar o lado selvagem, ou ao menos pô-lo sob controle, ato necessário para a transformação do *status* feminino de *parthénos*, virgem, para o de *guné*, mulher. Goff afirma ainda que:

The ritual can be seen to teach the girls that they are, inherently, wild and uncivilized, and so must submit to a process of domestication that will fit them for their adult roles, but it can also be seen to be responsible for those very predications of wildness and savagery that it seeks to exorcise. Required to act out their wildness in running and dancing, the girls are induced to perform one identity only in order to replace it with another, approved version. Goff (2004, p. 108)¹³⁸

Assim como a Arrephoría, portanto, o ritual tem uma função educativa e preparatória, pois insere as *parthénoi* no universo da sexualidade adulta, para

¹³⁷ Goff (2004, p. 108).

¹³⁸ O ritual pode visto como tendo o objetivo de ensinar às meninas que elas são, inerentemente, selvagens e não-civilizadas, e por isso devem submeter-se a um processo de domesticação que as adequará ao seus papéis adultos, mas isso também pode ser visto como responsável pelos mesmos predicados de selvageria que tenta exorcizar. Levadas a atuar correndo e dançando, as meninas são induzidas a encenar uma identidade somente para substituí-la por outra, uma versão aprovada.

mostrar tanto seus perigos quanto seus prazeres. A particularidade do ritual das ursas está em seu caráter civilizatório, poder-se-ia dizer, de 'doma' desses animaizinhos selvagens que são as meninas. O aviso inerente a ambos é que essa sexualidade somente pode ser exercida no contexto do casamento, do contrário as conseqüências seriam funestas, como atesta a curiosidade punida com a morte das Kekrópidas

5.3 Kanephóros

A Kanephóros é uma das últimas atividades executadas pelas meninas antes de se tornarem mulheres. O termo não designa um ritual, mas uma função exercida por jovens entre os treze e os quatorze, ou seja, em uma idade em que já estão no limiar do casamento. Kanephóros é, literalmente, aquela que carrega o cesto do sacrifício. Sua função é, portanto, a de levar o recipiente ritual contendo o trigo sagrado que será espargido sobre o altar e a cabeça da vítima antes de sua imolação. Dentro do cesto, traz-se igualmente a *makháira*, a faca que será utilizada pelo sacerdote no sacrifício. Função homóloga é exercida nas *bouphonías*, quando, ao invés de levar o cesto, levam a água que será espargida sobre a cabeça do animal.

Novamente, é uma função reservada a algumas poucas *parthénoi*, bem nascidas. Esse privilégio era muito provavelmente cobiçado e temido pelas jovens. Cobiçado, pois, ao tomar parte nas procissões solenes das grandes festas religiosas da *pólis*, sua importância é tamanha que tinham direito a comungar da partilha ritual do animal sacrificado. Por outro lado, significava que teriam de estar à vista de toda a *pólis*. Como apresentado no capítulo anterior, na época clássica, as mulheres eram mantidas tanto quanto possível segregadas dos homens, fechadas no gineceu. Era, portanto, necessário vencer o pudor e a timidez e enfrentar os olhares de todos, sobretudo os masculinos. Vários relatos tematizam o perigo dessa exposição.

In wartime, as part of the illegitimate exchange of women to which Herodotos at least attributes the status of a founding gesture (*Histories* 1.1 - 5), groups of men are said to carry off whole 'choruses'. But there are also peacetime accounts of such aggression; historical sources show the

daughter of Peisistratos, performing as a *kanephoros*, insulted by a suitor. Again the glamour of the ritual position is qualified by its vulnerability, and the subjectivity of women on the brink of marriage must be formed by exposure to and embrace of the contradiction. Goff (2004, p. 115)¹³⁹

Representante de todas as jovens em idade do casamento e, portanto, de todo um sistema de trocas que possibilita a própria existência da *pólis*, a *kanephóra* deveria ser bela, *kalé*. Segundo Brulé (1987), apud Goff (2004, p. 114), o adjetivo refere-se menos à aparência física que à descrição de sua idade e nubildade. Ela deveria ser de família aristocrática, representando a flor da sociedade, e pálida, prova de que passava o seu tempo virtuosamente dentro do *oíkos*. A função de *kanephóra*:

[...] exemplifies in all its complexity the notion of the *parthenos*: the *kanephoros* is a virgin not because she is simply too young, culturally speaking, to have engaged in sexual intercourse, like the *arrephoroi* and the *arktoi*, but because her virginity emerges as a focus of interest in its own right, poised to be abandoned and exchanged for productive sexuality in the context of legitimate marriage. The *kanephoros* is the epitome of ritual display, both because there are very few *kanephoroi* in any one procession [...] and because she is inspected by the whole community for marriageability. Goff (2004, p. 114)¹⁴⁰

¹³⁹ Em tempos de guerra, como parte das trocas ilegítimas de mulheres às quais, Heródoto ao menos atribui o status de gesto fundador (*História* 1.1 – 5), diz-se que grupos de homens raptavam ‘coros’ inteiros. Mas também há relatos de tempos desse tipo de agressão em tempos de paz; fontes históricas mostram que a filha de Pisístrato, atuando com *kanefora*, é insultada por um membro do cortejo. Novamente o glamour da posição ritual é qualificado por sua vulnerabilidade, e a subjetividade da mulher na iminência do casamento deve ser formada por exposição e assunção da contradição.

¹⁴⁰ [...] exemplifica em tudo a complexidade da noção de *parthénos*; a *kanephóra* é uma virgem não porque ela é simplesmente muito jovem, culturalmente falando, para ser entregue ao ato sexual, como as *arrephóras* e as *árktas*, mas por que sua virgindade surge como um foco de interesse em sua própria prerrogativa, estabilizada para ser abandonada e trocada pela sexualidade produtiva no contexto do casamento legítimo. A *kanefora* é o resumo da pompa ritual, tanto porque há poucas *kaneforas* em qualquer procissão [...] quanto porque ela é examinada por toda a comunidade para a nubescência.

5.4 Os Coros

Na prática dialética do esconder-se e mostrar-se que fazia parte do percurso formativo das *parthénoi*, os coros eram um elemento importante do segundo eixo da dicotomia. Mais que uma prática fortuita, na época arcaica, os coros eram formados nos *thíasos* femininos, grupos de jovens de origem aristocrática reunidas sob a tutela de mulheres mais velhas.

Famoso é o grupo de Safo, de que nos chegaram fragmentos de poemas conhecidos, sobretudo por representar as relações de amizade e homoerotismo que se estabeleciam entre as participantes dessa comunidade. Em um vaso do século V, vê-se a poeta lendo para um grupo de jovens¹⁴¹. Embora os coros não fossem um ritual em si, mas parte de festas do calendário religioso das cidades, era, segundo Gentili (1989), impensável, na Grécia do século VII (e nós acrescentaríamos que também na do século V), uma comunidade, seja masculina ou feminina, sem uma divindade, cerimônias, uma linguagem convencional, enfim, sem uma comunhão de propósitos ético-políticos. Dessa forma, são indissociáveis as práticas formativas da subjetividade feminina e a religiosidade.

Embora mais associado à cultura arcaica, sobretudo à Dórica, a prática coral sobreviveu na Atenas clássica praticada por adolescentes, sobretudo meninas. Os coros de homens, adultos e adolescentes, parecem ter perdido espaço para o contexto dramático. As coreutas apresentavam-se em eventos públicos, quando dançavam e cantavam os mitos. Segundo Plutarco¹⁴², Licurgo teria instituído que entre as atividades formativas das jovens estariam, ao lado dos exercícios físicos, as apresentações, em certas cerimônias, de canto e dança, as quais seriam praticadas em estado de nudez ou semi-nudez. A dialética do esconder e do mostrar penderia a balança, em Esparta, para o mostrar. Assim, de forma explícita, a atividade ritual teria uma função erótica.

¹⁴¹ Cf anexo 1, figura 21.

¹⁴² Vale sempre lembrar que as informações a respeito dos lacedemônios é sempre mediada pelos gregos e, ainda, mais de setecentos anos separam Plutarco de Licurgo, mesmo assim, seus relatos, baseados na tradição, indicam as práticas antigas.

Goff (2004, p. 85) argumenta que, de forma mais velada, em Atenas, a função primária dos coros estaria ligada à exposição erótica que, como discutido nos parágrafos anteriores, era tão essencial à formação da *parthénos* e à sua transformação em *guné*, quando do casamento.

5.5 Casamento

Preparada, educada e ‘domada’ desde a infância, a menina por volta dos quatorze anos estava pronta para enfrentar o passo determinante de sua vida, o himeneu. Os verbos gregos ligados ao casamento revelam muito do ideário subjacente a essa instituição. *Gaméo* é, em seu sentido ativo, casar, tomar esposa. Refere-se, portanto, ao homem. A mulher não se casa, mas é desposada, pois são os homens que exercem todos os papéis ativos no casamento. Segundo Benveniste (1969, p. 240-241), se *gaméo* refere-se ao marido, o verbo para a atividade do pai, do irmão, ou do *kúrios* responsável pela mulher é *dídomi*, dar.

Na *Ifigênia em Táuris*, é utilizado ainda outro termo, *nunphéomai*, voz médio-passiva do verbo *nunphéo*. Em sua forma básica, significa dar uma esposa e está diretamente relacionado ao substantivo *nunphé*, jovem esposa, noiva. No verso 364 dessa mesma peça, é pronunciado pela própria Ifigênia, que, tendo sido substituída por uma corsa, foi colocada por Ártemis como sua sacerdotisa em Táuris. A voz passiva justifica-se, pois a jovem *foi dada em casamento* pelo pai. A voz verbal reflete a realidade factual e revela a passividade da mulher diante do casamento.

É o pai da jovem, ou em sua falta, seu *kúrios* que escolhe o noivo e, portanto, a casa de que ela fará parte. O futuro marido era, muitas vezes, seu parente consanguíneo, visto o interesse de se manter a propriedade dentro da mesma família. Era, também, pelo menos uma década mais velho que sua cônjuge, uma vez que a idade recomendada para que o homem tomasse esposa era por volta dos trinta. Tudo, portanto, marca a submissão da mulher no papel da filha e da esposa.

À Athènes, au IV^e siècle, pour que les enfants soient légitimes, pour que les fils héritent des biens de leur père et que les filles soient donnés en mariage par leur père avec la lot qui convient, il faut que le père de la mariée donne gracieusement sa fille et une partie de son capital et que le marié les prennes toutes deux avec satisfaction. Leduc, in Duby (2002, p. 358)¹⁴³

Esse é o contrato que se estabelece entre o sogro e o genro. Não se trata, no entanto, de uma transferência de posse, mas de uma transferência de tutela. Eterna menor, depois do casamento será o marido a responder pelos seus atos, mesmo em tribunais, se for necessário.

The actual modification of the 'untamed' young female into wife and mother, the move from virgin parthenos to adult gyne, is accomplished not by ritual gestures but by the defining somatic events of defloration and delivery, both of which are defining in Greek terms as the 'loosening of the belt'. Whereas a male achieves majority by being inserted into a legal and political order the transition to adult female identity is accomplished in the unseen domestic setting of bodily history. Prefiguring that history, rituals of preparation for marriage offer to young women many different signs, among which they must find their way, of the correct female identity that they will eventually inhabit. Goff (2004, 98)

5.6 A entrega da noiva na *Ifigênia em Áulis*

É nesse contexto e nesse limiar da vida adulta que encontraremos a protagonista da peça *Ifigênia em Áulis* de Eurípides. Quando do início da trama, a trajetória que a levaria a essa passagem já se iniciara, Agamenon mandara vir a filha sob o pretexto de casá-la com Aquiles. A jovem não deixa a casa paterna sozinha, acompanham-na Orestes, o pequeno irmão, e a mãe que veio com o intuito de preparar os rituais do matrimônio.

¹⁴³ Em Atenas, no século V, para que as crianças sejam legítimas, para que os filhos herdem os bens de seu pai e para que as filhas sejam dadas em casamento por seu pai com o dote que convém, é necessário que o pai da noiva dê graciosamente sua filha e uma parte de seu capital, e que o noivo tome todas as duas com satisfação.

Da chegada de Ifigênia a Áulis, v. 631, até sua saída de cena para dirigir-se ao altar do sacrifício, v. 1509, ocorrem os momentos de maior dramaticidade da peça. A cena do encontro da alegre e ingênua moça (que crê vir para seu casamento com o primeiro dos guerreiros gregos), com o pai, mortificado pela culpa do destino da filha, faz jus ao estilo melodramático por que Eurípides é conhecido.

Ifigênia. Permanece, pai, em casa, perto de teus filhos.

Agamenon. Eu gostaria; e sofro não por não poder.

If. Que se destruam as armas de guerra e os males de Menelau!

Ag. Destruirá a outros aquilo que já me destruiu!

If. Por muito tempo permaneces distante, no golfo de Áulis!

Ag. E ainda agora algo me impede de aprontar o exército.

If. Pai, onde dizem viver os Frígios?

Ag. Onde jamais deveria ter habitado Páris, filho de Príamo.

If. Tendo me deixado, pai, farás uma grande travessia?

Ag. Tu também, filha, como o teu pai.

If. Ah! Seria belo se pudéssemos eu e tu navegar juntos, *sunploún!*

Ag. Também há para ti uma viagem, *plóús*, e te lembrarás de teu pai.

If. Navego com minha mãe, ou irei sozinha?

Ag. Sozinha, separada de teu pai e de tua mãe.¹⁴⁴

A impotência diante do sacrifício é demonstrada por Agamenon que afirma não ter quereres, *to thélein d'ouk ékhon*. A jovem prevê a ida do pai para Tróia, mas ainda não pode compreender a travessia que ela própria fará, sozinha, para o reino de Hades. O termo usado para ambas as viagens está relacionado à navegação, *plóús*. Na tradição grega, os mortos deveriam navegar nos rios Estige e Aqueronte, que partem da superfície para atingir os reinos subterrâneos onde abitavam os mortos. Com esses versos, prefigura-se o inevitável, o casamento não será com o guerreiro Aquiles, mas com o soberano dos reinos inferiores.

If. Não queres me estabelecer em outra casa, pai?

Ag. Deixe-me, não devem as mocinhas saber tais coisas.

If. Apressa-te em vir para mim da Frígia, depois de ter resolvido bem as coisas por lá, pai.

Ag. Devo antes realizar um sacrifício, aqui mesmo.

¹⁴⁴ Ed. H. C. Günther, vv. 656-667.

If. Sim, debes com o sagrado procurar o que é piedoso.

Ag. Tu saberás, pois estarás ao lado da água lustral.

If. Estabeleceremos em torno do altar em coros, pai?

Ag. Tenho muita inveja da tua ignorância.¹⁴⁵

A dramaticidade dá-se pelo contraste da inocência de Ifigênia *philopátor*, v. 638, (aquela que ama o pai) com a plena consciência de Agamenon, que novamente lamenta a sua percepção acurada da realidade. Apenas a platéia do teatro pode participar da angústia do pai e compreender a dubiedade do discurso. Ifigênia aprova o sacrifício, que acredita estar dentro da normalidade dos rituais gregos. Ela também não acha estranha a afirmação do pai de que estaria perto da água lustral, pois, como *parthénos*, poderia tomar parte na imolação do animal, como *kanephóra*, ou, como indica a proximidade com a água lustral, *kherníbon pélas*, participaria da *bouphonía*.

No verso seguinte, há outra indicação das atividades sagradas que podem ser exercidas pelas jovens antes do casamento, que é a participação no coro, *khórous*. Todas essas atividades são plausíveis, dada a sua idade pré nubescença. O que apenas o pai sabe, no entanto, é que sua verdadeira participação no sacrifício será como vítima.

Ainda ignorando a verdade, Clitemnestra prepara-se para cumprir os rituais matrimoniais. Agamenon tenta afastar a esposa que, ele sabe, jamais aceitará o sacrifício da filha, visto que a ela pouco comovem os motivos dessa contenda. Mas todos os seus esforços são inúteis, Clitemnestra aponta para o absurdo de um casamento em que os rituais não sejam organizados por mulheres, em que o pai entregaria diretamente a filha para o noivo:

Clitemnestra. Farás sem a mãe o que deve ser feito?

Ag. Entregarei a tua filha, com a ajuda dos Dánaoi.

Cl. E onde eu devo estar então?

Ag. Volta para Argos e toma conta das nossas filhas.

Cl. Deixar a minha filha? Quem segurará a tocha?

Ag. Eu providenciarei o fogo que zela pelos noivos.

¹⁴⁵ Ed. H. C. Günther, vv. 669-678.

Cl. Este não é o costume, tu o consideras levemente.

Ag. Não é adequado te misturares com a multidão do exército.

Cl. O adequado é que eu, tendo-a gerado, entregue minha filha.

Ag. Mas as tuas filhas que estão em casa não devem ficar sozinhas.

Cl. Elas estão bem trancadas em seus quartos.

Ag. Obedeça.

Cl. Não, pela deusa soberana de Argos!

Tu conduzes as coisas fora! Dentro da casa eu mesma devo cuidar do que diz respeito às meninas e aos noivos!¹⁴⁶

5.7 Domínios femininos

Nesta breve afirmação, Clitemnestra resume o estatuto da mulher na Grécia. Fora da casa, i.e., no mundo da *pólis*, ela não tem voz nem espaço. No entanto, dentro da casa e no contexto de certos rituais, é a senhora. Como visto no capítulo anterior, às mulheres cabia a administração do *oikos* (a economia). Elas eram responsáveis, sobretudo, pela tecelagem, pela manutenção do fogo sagrado, chama simbólica da família e da religião e pela entrega real e simbólica da jovem noiva.

Na Grécia, um casamento consistia em duas séries de rituais, a primeira realizava o desligamento da noiva da casa paterna, e a segunda o recebimento da mesma em seu novo lar. É por isso que no verso 670, supracitado, Ifigênia pergunta ao pai se ele pretende estabelecê-la em uma nova casa.

La jeune fille va quitter le domaine d'Artémis et le monde 'sauvage' à la limite duquel son 'initiation' l'a conduite à travers des étapes successives. Artémis, encore, préside au passage d'un statut à l'autre. [...] Artémis conduit la future épousée jusqu'au seuil du mariage où Héra l'accueille. Artémis préside à tout le processus du passage, période critique qui conduit d'un état à l'autre et où rien n'est encore 'accompli'; Héra est la divinité de l'accomplissement: Teleia, et du mariage légal aux côtés de Zeus Telaios. Z Aidam, in Duby (2002, p. 473-475)¹⁴⁷

¹⁴⁶ Ed. H. C. Günther vv. 728-741.

¹⁴⁷ A jovem vai deixar o domínio de Ártemis e o mundo 'selvagem' ao limite do qual sua iniciação a conduziu através de etapas sucessivas. Ártemis ainda preside à passagem de um estatuto a outro.

Em algumas cidades da Grécia, as noivas ofereciam a Ártemis cachos de seus cabelos (em Esparta as jovens apresentavam-se aos maridos com a cabeça raspada) e os seus brinquedos, prova do abandono da infância. Não se deve desprezar o casamento como instituição, uma vez que escapa ao domínio privado e torna-se um dos elementos que definem a civilização.

Dans la cité, le mariage comme institution occupe une place centrale, et dans la tradition hésiodique, il contribue, au même titre que le sacrifice et l'agriculture, à définir la condition de l'homme entre les bêtes et les dieux. Quoi qu'il pense de ce 'beau mal', fabriqué pour lui en la personne de Pandore, l'homme ne peut échapper au vouloir de Zeus, et à la nécessité qu'incarne pour lui 'la race maudite des femmes'. ZAIDAM, in Duby (2002, p. 4750).¹⁴⁸

5.8 Casamento fora do mundo, casamento com Hades

Assim como o casamento, Ártemis rege a região de Áulis e a jovem *parthénos*. O território-limite, fora do mundo civilizado é também uma metáfora para a idade em que se encontra Ifigênia, uma idade em que ainda não se atingiu o estatuto da civilização. Ainda assim, Áulis não é a zona propícia. Um matrimônio é a ocasião em que se estreitam os laços da *pólis* ou as alianças entre cidades. O casamento é um dos elementos que garantem a civilização. Um enlace realizado em terreno selvagem não cumpriria o principal ato simbólico que é o do recebimento da noiva na casa do marido, em seus rituais e cultos aos ancestrais. Não é à toa que a ocasião festiva converte-se em tragédia. Trata-se de um ritual de morte selvagem e não de afirmação da vida comunal.

[...] Ártemis conduz a futura esposa até a soleira do casamento onde Hera a acolhe. Ártemis preside todo o processo de passagem, período crítico que conduz de um estado a outro e no qual nada é ainda 'consumado'; Hera é a divindade da consumação: Teleia, e do casamento legal ao lado de Zeus Télaios.

¹⁴⁸Na cidade, o casamento como instituição ocupa um lugar central, e, na tradição hesiódica, contribui, da mesma forma que o sacrifício e a agricultura, para definir a condição do homem entre os animais e os deuses. O que quer que ele pense sobre esse 'belo mal', fabricado para ele na pessoa de Pandora, o homem não pode escapar ao desejo de Zeus e à necessidade que encarna para ele 'a raça maldita das mulheres'.

O marido a que Ifigênia foi prometida era, na verdade, Hades. Como se afirma na *Ifigênia em Táuris*, peça também de Eurípides. Apresentada em 412 a.C. é, portanto, anterior em seis anos à peça em análise nesta tese. Na trama desta encontramos Ifigênia anos depois do episódio em Áulis. Instalada em Táuris depois de salva do sacrifício por Ártemis, é sacerdotisa da deusa e, ironicamente, oficia os sacrifícios humanos.

Na cena em questão, Ifigênia, após ter tido um sonho que interpretara como indício seguro da morte do irmão, lamenta-se de seu destino recordando-se do episódio em Áulis:

Ó pai, fui dada em casamento, *numphéuomai*,
 Por ti, núpcias celeradas!
 Enquanto tu me matas, minha mãe
 e as mulheres de Argos cantam hinos de himeneu,
 as flautas ressoam por toda a casa,
 enquanto eu era destruída, *ollúmesthai*, por ti
 pois Aquiles era Hades, não o Pélida!¹⁴⁹

Nesta versão, Clitemnestra não acompanhara a filha até Áulis, pois permanecera em casa festejando o matrimônio de Ifigênia. A dramaticidade dos versos é acentuada pelo uso do pronome pessoal da segunda pessoa do singular, em sua forma épica, *sethen*, por duas vezes, nos versos 365 e 366. O uso dos pronomes pessoais é raro em grego, o que acentua o caráter enfático das acusações de Ifigênia: não outro, mas o próprio pai, oficiou seu sacrifício¹⁵⁰.

Também na *Ifigênia em Áulis* é feita a alusão ao casamento com Hades, desta vez não pela própria noiva, mas por seu compungido pai, ao saber que a filha já chegara, não sozinha, como era esperado, mas acompanhada da mãe. Neste momento ele fala sobre a impossibilidade de revelar à esposa seus planos. Quanto a contar para Ifigênia qual seria o seu destino:

E quanto à infeliz virgem, *parthénon*? Como assim, virgem, *parthénon*?

¹⁴⁹ Ed. Gilbert Murray, vv. 364-367. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

¹⁵⁰ Embora salva por Ártemis, Ifigênia, na *Ifigênia em Táuris*, em diversos momentos da peça age como se ele tivesse sido levado a termo. cf v.338, 770, 920.

Hades logo a desposará, *nunpheúsei*¹⁵¹

Igualmente, no verso 540, Agamenon pede a Menelau que mantenha Clitemnestra ignorante de seus planos, até que ‘tenha oferecido sua filha a Hades’, e, finalmente, no verso 1278, Clitemnestra acusa Agamenon: ‘teu pai foge, ele te entrega, *paradídous*, a Hades.

O tema do casamento com Hades não é incomum. Nas *Suplicantes* de Ésquilo, o coro lamenta-se de sua sorte e diz preferir a destruição a casar-se com um homem odiado. ‘Antes a morte, com Hades como meu senhor, *propar thanóusas* <d> *Aídas ánassoj*.¹⁵² Na *Antígona* de Sófocles, Creonte, aconselhando seu filho Hemon a abandonar a noiva como se fosse uma inimiga diz: ‘deixe-a buscar no Hades um casamento, *nunpheúein*¹⁵³. Depois, é a própria Antígona que afirma: ‘mas no Aqueronte me casarei’.¹⁵⁴ Por fim, próximo do encerramento da peça, quando os mensageiros vêm anunciar a morte de Antígona, descrevem a caverna em que Creon a fechou como: a gruta onde a jovem, *korê* encontrou seu leito nupcial, a noiva, *nunpheíon*, de Hades.¹⁵⁵

Segundo Loraux (1985), a analogia é suscitada pela proximidade, no imaginário grego, entre Eros e Thanatos. Além disso, como uma passagem ritual, o casamento marca a morte da menina, a *parthénos*, para o nascimento da mulher adulta. A morte simbólica pelo derramamento de sangue da defloração aproxima-se da morte real do sacrifício.

O questionamento do pai, no verso 460 da *Ifigênia em Áulis*, supracitado, revela a semelhança entre o casamento e a morte. O próprio estatuto de virgem é questionado pelo sacrifício. A mesma relação é feita por Hécuba ao chorar sua filha Polixena (611), que se entregará ao sacrifício: “esposa não casada, virgem não mais virgem”, *numfên t' ánumfon parthénon t' aparthénon*. O sacrifício desloca a jovem para um não lugar, ela está entre categorias, entre mundos. Mais uma vez, Áulis

¹⁵¹ Ed. H. C. Günther, vv 460, 461.

¹⁵² Ed. Herbert Weir Smyth. vv. 789-791. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

¹⁵³ Ed. Sir Richard Jebb, vv. 640-654. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

¹⁵⁴ Ed. Sir Richard Jebb. v. 815. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

¹⁵⁵ Ed. Sir Richard Jebb. vv. 1204-1205. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>

apresenta-se como o lugar 'ideal' para realizar o sacrifício de Ifigênia. Loraux afirma então que:

[...] à un certain niveau de généralité, dans la tragédie euripidéenne, la mort d'un être jeune appelle nécessairement l'évocation de ses nocces et, dans cette perspective, la vierge sacrifiée, épouse d'Hadès, n'est qu'une incarnation parmi d'autres de l'équivalence de la mort et du mariage ; mais il existe aussi chez Euripide une langue, obscure pour dire l'obscur, où la mort sanglante des *parthénoi* est pensée comme une façon anormale, atopique, d'accomplir la virginité en féminité. Comme si, peut-être, l'égorgement valait une défloration [...] Loraux, (1985, p.73)¹⁵⁶

Diante de todo o drama que se desenrola em torno do casamento, mais uma vez revela-se uma divergência na interpretação dos fatos. De um lado os homens, nas figuras de Agamenon e Menelau, vêem o sacrifício como um mal necessário para um fim maior que é a guerra de Tróia. Trata-se da visão masculina, que olha para além do *oikos*. De outro lado está Clitemnestra, a única personagem que se mantém constante em suas convicções ao longo do drama. A visão da mulher está dentro da casa. Isso significa que para ela as questões da guerra, do mundo exterior aos seus domínios, têm pouco valor.

5.9 Inversão da ordem cósmica

O que a mãe percebe é que o assassinato da filha (pois para ela não se trata de um sacrifício) é uma interrupção monstruosa na ordem natural das coisas. Um pai sacrificando a filha quebra o ciclo da geração.

Essa interrupção é bem mais evidente no ciclo tebano em que a ordem natural não apenas é interrompida, mas misturada, confundida da maneira mais monstruosa pelo incesto. Trata-se de um caso extremo de que a *Ifigênia em*

¹⁵⁶ [...] em um certo nível de generalidade, na tragédia eurípideana, a morte de um ser jovem chama, necessariamente a evocação de suas núpcias e, nessa perspectiva, a virgem sacrificada, esposa de Hades, é uma encarnação entre outras da equivalência entre a morte e o casamento; mas existe também em Eurípides uma língua, obscura para dizer o obscuro, em que a morte sangrenta das *parthénoi* é pensada como um modo anômalo, deslocado, de transformar a virgindade em feminilidade. Como se, talvez, a degola valesse uma defloração [...]

Áulis também participa. Kathrin Rosenfield, em seu estudo sobre *Antígona* desenvolve uma teoria nesse sentido:

A rigidez e a misoginia dos seus chefes constituem desmedidas resultantes de uma falha na ordem da geração e da sucessão regular que ordena o tempo humano – de uma falha, portanto, que constitui o eixo principal em torno do qual se organiza o ciclo da geração e da sucessão regular que ordena o tempo humano – de uma falha, portanto, que constitui o eixo principal em torno do qual se organiza o ciclo tebano.¹⁵⁷

Trata-se de uma falha que interrompe a ordem civilizada do mundo, assim,

(...) é impossível assegurar uma ordem humana, social e política sem a manutenção das formas coerentes, que estruturam o tempo e o espaço da *pólis* e da família. A supressão do casamento ritual impede a boa e regular sucessão das gerações, fazendo desmoronar uma boa e pacífica transmissão das honras e dos poderes.¹⁵⁸

Se no ciclo tebano a maldição ligada à família está relacionada ao incesto, é o casamento e o atentado aos filhos que marca os tantáidas. Não a fusão das gerações, portanto, mas o consumo literal ou simbólico dos pais em relação aos filhos. O desvio dessa família inicia-se muitas gerações antes de Ifigênia, com Tântalo.

Filho de Zeus e Plutos (a riqueza) e rei da Ásia Menor, estabelece uma relação de comensalidade com os deuses. Partilhando de sua mesa, prova do néctar e da ambrosia, alimentos dos deuses que lhe proporcionam a imortalidade. Ao invés de gratidão, no entanto, mostra desconfiança. Para testar a onisciência divina, oferece seu próprio filho, Pélops, em banquete. Todos os deuses, com exceção de Deméter, reconhecem a monstruosa refeição e ressuscitam o rapaz, não antes, porém, que a deusa houvesse comido um pedaço de seu ombro. No

¹⁵⁷ ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin, por uma filosofia 'trágica' da literatura..* p. 22

¹⁵⁸ ROSENFELD, Kathrin H. Op. Cit. 23

lugar onde falta a carne, recebe uma prótese de marfim. Tântalo é castigado com o suplício eterno no Tártaro, onde sofre, por toda a eternidade, de fome e sede.

Adulto, Pélops cobiça o trono da Élida, que poderia ser obtido através do casamento com a princesa Hipodâmia. Seu pai, o rei Oinomáo, no entanto, desafia todos os concorrentes à mão da filha a uma corrida de bigas, da qual é sempre vencedor. O pretendente derrotado tem sua cabeça cortada e pendurada na porta do palácio como troféu, a fim de desencorajar novas tentativas.

Mas Hipodâmia apaixona-se por Pélops e decide ajudá-lo. Convence o cocheiro do rei a substituir peças de madeira por outras, de cera. Como conseqüência dessa sabotagem, o rei morre e Pélops desposa Hipodâmia. Trata-se, portanto, de um casamento sacrílego, que se estabelece a partir do assassinato perpetrado pela astúcia da noiva. Dessa união nascem Piteus, que se torna rei de Trezena e os gêmeos Atreu e Tieste. Pélops tem ainda um filho com uma ninfa chamado Crisipo, o qual desperta a paixão de Laio que o rapta. O jovem suicida-se dando início à senda de infortúnios de outra família célebre na tragédia grega, os labdácidas.

Atreu e Tieste que, juntamente com Hipodâmia, segundo algumas versões do mito, teriam assassinado Crisipo, haviam sido exilados e acolhidos em Micenas por Euristeu. Quando, tendo marchado sobre os heraclidas, Euristeu é morto, o povo decide estabelecer como governante um dos filhos de Pélops. A decisão entre Atreu e Tieste é intrincada, pois, sendo gêmeos, o privilégio do mais velho, Atreu, não é claro.

Tieste propõe, então, que aquele que possui o velo de ouro deve ser rei. Atreu aceita a proposta pensando que a pele dourada de carneiro está em seu poder. O que ele ignora é que a esposa, Aérope, havia entregue o precioso artefato ao amante, Tieste. Atreu, então, a conselho de Hermes, desafia o irmão a entregar-lhe o trono se o sol andar para trás no firmamento, o que de fato ocorre por intervenção do próprio Zeus. Tieste, derrotado, vai para o exílio.

Atreu, assumindo o trono, chama seu irmão do ostracismo, propondo-lhe paz simbolizada pela partilha do poder. Mas seus planos são de outra ordem. O rei cozinha os filhos de Tieste após tê-los arrancado do altar de Zeus, onde tinham buscado refúgio. Serve-os ao irmão e, somente depois que este termina o banquete, mostra-lhe as cabeças decepadas dos sobrinhos.

Este episódio dá continuidade à senda de monstrosidades iniciadas por Tântalo, mas não as encerra. Tieste, deixado sem herdeiros, planeja outra ignomínia. Disfarçado, violenta a própria filha, Pelópida. O ato é triplamente sacrílego, pois, além de incestuoso é uma dupla ofensa aos deuses por ser a jovem uma sacerdotisa e por ter o estupro ocorrido durante uma cerimônia religiosa. O fruto dessa união é Egisto que realizará a vingança para a qual fora engendrado, matando Atreu.

O trono de Micenas, que, com a morte de Atreu, retornara a Tieste, é conquistado por Agamenon com o auxílio de Tíndaro, que se tornara seu parente pelo casamento com Clitemnestra. Tieste é, então, definitivamente exilado e é no trono de Micenas que encontramos Agamenon na *Ifigênia em Áulis*.

Nessa peça, a questão do casamento falhado que leva à destruição surge pela primeira vez quando Clitemnestra, que acabara de descobrir a verdade sobre o sacrifício da filha, revela a violência pregressa de Agamenon, responsável pelo assassinado de seu primeiro marido e filho.

Antes de tudo, te reprovarei primeiramente nisso,
Escute: me tomaste como esposa pela violência, *bía*.
Matando meu primeiro marido, Tântalo,
Esmagaste no chão meu filho,
Arrancando-o com violência, *biaíos*, de meu seio.¹⁵⁹

Agamenon, portanto, já havia assassinado um filho de Clitemnestra. Embora não fosse seu próprio sangue, esse ato demonstra a violência inaugural sobre a qual se funda essa união. Violência que continuará com o sacrifício de

¹⁵⁹ Ed. H. C. Günther, vv. 1145-1151.

Ifigênia, com o assassinato de Agamenon por sua esposa Clitemnestra em seu retorno de Tróia, e com o assassinato da própria Clitemnestra por seu filho Orestes. Este também teria um fim sangrento se Apolo e Atena não intercedessem em seu favor, aplacando finalmente as Erínias ou Eumênides, *daímones* da vingança, associados às antigas práticas da retribuição de sangue.¹⁶⁰

O casamento de Menelau e Helena, que culminará com o rapto desta por Páris e será o motivo da guerra de Tróia e, portanto, da morte de Ifigênia, fundou-se sobre a ameaça da violência que foi aplacada pela astúcia de Tíndaro, pai de Helena. Segundo Agamenon, vv. 49 ss., vieram de toda a Grécia jovens das mais nobres famílias com a intenção de desposá-la. Então, “Eclodiram terríveis ameaças de assassinato uns contra os outros/cada um temia não desposar a jovem, *parthénos*”. A violência não se realizou somente porque a Tíndaro ocorreu obrigar os pretendentes a um juramento: aquele que recebesse a mão de Helena teria o apoio de todos os outros no caso de um raptor levar a jovem e frustrar o casamento. Somente depois de engajar os jovens nesse juramento, permitiu que Helena escolhesse seu marido, fato, como visto, raro nessa cultura.

¹⁶⁰ Sobre as Erínias, cf. E.U., verbete, Érinys ou Euménides. Encyclopaedia Universalis. (2000).

Imolação ou assassinato? Vocabulário e simbologia do sacrifício humano entre os gregos e na *Ifigênia em Áulis*

No capítulo anterior desta tese, foi discutida a relação entre o sacrifício de Ifigênia e o casamento e como este último está inserido em uma complexa e rica vida religiosa cuja compreensão é essencial na análise da trama da *Ifigênia em Áulis*. No presente capítulo, retomaremos o tema do sacrifício, mas dessa vez para discutir a simbologia e o imaginário da imolação na Grécia Clássica e entre os bárbaros. Enfocaremos em um primeiro momento o sacrifício humano, bem como o fenômeno da substituição animal, sendo esta crucial para a tragédia em análise. Realizaremos igualmente um levantamento do vocabulário ligado ao sacrifício na *Ifigênia em Áulis* e demonstraremos como o uso dos diferentes termos relacionados a essa prática ritual revela a intencionalidade profunda das personagens.

A protagonista da tragédia que vimos analisando, inserida na linhagem dos tantáidas, não escapará à sua maldição. Seu sacrifício insere-se nos dois aspectos monstruosos dessa família. Em primeiro lugar pelo casamento falhado. Prometida ao guerreiro Aquiles, o melhor 'partido' da Grécia, é enganada e entregue a Hades. Além disso, outro miasma ligado a essa família é a do consumo dos filhos. Nesta peça, o consumo não é literal, como ocorrera com Pélops ou com os filhos de Tieste, mas simbólico. É através do sacrifício da filha, de sua aniquilação, que o pai atingirá seus objetivos.

Na peça de Eurípides não é o incesto que quebra a correta ordem temporal das gerações e sim o sacrifício ou assassinato de Ifigênia. A figuração de rituais dessa espécie não é um caso único na obra euripideana ou na literatura grega. Na *Ilíada*, Aquiles sacrifica um grupo de pessoas sobre o túmulo de Pátroclo durante os funerais. Nos *Heraclidas*, do mesmo Eurípides, Macária se oferece em holocausto para a salvação de seus irmãos. Polixena é sacrificada para o fantasma de Aquiles em *Hécuba*.

Embora os exemplos literários e míticos sejam numerosos, o sacrifício humano, ao contrário do assassinato ritual¹⁶¹, não era uma prática habitual na Grécia, ainda que fosse comum em outros povos da mesma época. Mais freqüente, o sacrifício animal era essencial para a *pólis*, pois com ele o mundo humano estabelecia contato e estreitava laços com o mundo divino.

Os animais utilizados nos sacrifícios 'civilizados' eram animais domésticos como cabras e bois, por exemplo. Os tipos mais freqüentes de sacrifícios referidos são aqueles oferecidos aos deuses em que os homens, depois de degolado o animal e de oferecida a fumaça dos ossos e da gordura queimada aos deuses, reúnem-se e comem a parte que cabe aos humanos.

O modo como são consumidas as vítimas sacrificiais também revela traços importantes do imaginário e da cultura grega. Marcel Detienne nos mostra em *Dionysos orphique et le bouilli rôti* (1977), que a parte destinada aos homens era dividida em duas categorias, as vísceras, *splánkhna*, e a carne propriamente dita. As primeiras eram assadas e a segunda era colocada em caldeirões e fervida. Esse padrão tem um valor simbólico e o ferver e o assar não são intercambiáveis.

As vísceras representam as partes vitais e são consumidas primeiro. Elas são o que há de mais precioso da vítima sacrificial. São comidas sem sal, enquanto

¹⁶¹ A diferença entre o sacrifício humano e o assassinato ritual é, segundo Hughes (1991), o destinatário da imolação. No primeiro caso, a vítima é oferecida a uma entidade sobrenatural, a fim de aplacar sua fúria, ou dela obter benesses, como uma boa colheita, por exemplo. No sacrifício são estabelecidos laços entre o mundo dos mortais e dos deuses ou dos heróis. No assassinato ritual não há a intencionalidade de contato com o sobrenatural.

o restante da carne é salgado. Isso representa um estágio intermediário entre o selvagem, que come cru, e o civilizado, que come alimentos bem temperados.

Voilà donc entre *splánchna* et *non-splánchna* une série de contrastes: les premiers sont les parties internes de la victime, les organes vitaux, consommés en premier, sur place, et qui, mangés sans sel, fondent une solidarité très forte entre les commensaux. Quant aux *non-splánchna*, c'est-à-dire le reste de la viande, ils sont constitués par des parties externes, qualifiées de non-vitales, qui se laissent accommoder avec du sel et des assaisonnements, mais dont la consommation peut être différée et n'entraîne pas le même degré de commensalité. Detienne (1977, p. 179).¹⁶²

Dennis Hughes, em *Human Sacrifice in Ancient Greece* (1991), denomina esse tipo de sacrifício em que há o consumo da carne e o oferecimento dos ossos e da gordura aos deuses como 'Olímpico' (*thúein, thusía*) e ainda identifica outros tipos como: sacrifício oferecido a heróis, *enagízein, enagismói, enagísmata, entémnein*, derivado dos antigos sacrifícios oferecidos aos mortos em que as vítimas não eram consumidas, mas depositadas nos altares ou inteiramente queimadas; oferendas aos mortos, *enagízein, spházein*, sacrifícios funerários em que as vítimas eram inteiramente queimadas ou abandonadas sobre os túmulos; sacrifícios antes das batalhas ou cruzamento de rios ou fronteiras, *sphagía, sphagiázesthai*, em que as vítimas não eram comidas nem oferecidas a qualquer divindade em especial; sacrifício de juramento, *tomía, órktion, órkia, témnein*, e as cerimônias de purificação, *katharmói*, em que se passavam os males para um animal ou ser humano o qual era imolado a fim de que a conspurcação fosse eliminada.

Os animais, em geral, eram degolados (os muito grandes primeiro recebiam um golpe de machadinha), sempre por homens, visto que as mulheres, consideradas impuras, não podiam ter contato com o sangue puro dos animais

¹⁶² Eis, portanto, entre *splánchna* e *não splánchna* uma série de contrastes: os primeiros são as partes internas da vítima, os órgãos vitais, consumidos antes, no próprio local do sacrifício, e que, comidos sem sal, fundam uma solidariedade muito forte entre os comensais. Quanto aos *não splánchna*, ou seja, o resto da carne, são constituídos pelas partes externas, qualificadas como não vitais, que se deixam cozinhar com sal e temperos, mas cujo consumo pode ser adiado e não conduzem ao mesmo grau de comensalidade.

sacrificados e apenas excepcionalmente recebiam um pedaço da carne. Os procedimentos em torno dos sacrifícios modificavam-se de um ritual a outro e de uma cidade a outra. Pelos relatos dos rituais atenienses, a faca era disfarçada entre grãos e o animal deveria assentir com a imolação. Para isso jogavam-se sementes ou água em sua cabeça ou ouvidos e, quando o animal sacudia a cabeça, isso era interpretado como sua concordância ao sacrifício.

6.1 Violência sacrificial

Esses rituais, mesmo os que envolviam somente animais parecem, para a sensibilidade moderna, extremamente violentos. Também para os antigos a violência era percebida, o que explica os procedimentos 'suavizantes' descritos acima. Ainda assim, eles detinham uma posição central nessas culturas e acreditava-se firmemente em sua eficiência religiosa. Mas qual a função dessas cerimônias na cultura grega antiga?

Para René Girard (1998), a função da violência sacrificial era a de canalizar os instintos violentos dos homens organizados em comunidades. Segundo essa teoria, tais cerimônias só têm a sua plena significação religiosa em sociedades pré-jurídicas em que a vingança por crimes de sangue pode tomar proporções que ameacem a existência dessas comunidades.

O animal sacrificado, segundo essa teoria, seria um substituto que pouparia o verdadeiro alvo da violência:

A relação entre a vítima potencial e a vítima atual não deve ser definida em termos de culpabilidade e inocência. Não há nada a ser "expiado". A sociedade procura desviar para uma vítima "sacrificiável", uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo. Girard (1998, p. 14).

É muito importante que não se reconheça uma relação entre a vítima potencial e o sacrificado para que nenhuma culpa recaia sobre o primeiro, e que a vítima real não possa ser vingada, visto que o sacrifício é realizado exatamente para

se evitar o ciclo de vinganças de sangue. O ato deve ser uma canalização preventiva da violência.

Desviando de forma durável para a vítima sacrificial, a violência perde de vista o objeto inicialmente visado. A substituição sacrificial pressupõe um certo desconhecimento. Enquanto permanece vivo, o sacrifício não pode tornar explícito o deslocamento no qual se baseia. Mas ele também não pode esquecer completamente nem o objeto inicial, nem o deslizamento realizado deste objeto para a vítima realmente imolada. Do contrário, não haveria mais substituição alguma e o sacrifício perderia sua eficácia. Girard (1998, p. 16)

Quando a comunidade possui recursos jurídicos para punir os culpados e oferecer uma reparação às vítimas ou aos seus parentes, o sacrifício perde seu conteúdo, embora continue a ser utilizado, mas esvaziado de suas reais funções.

Embora a teoria de Girard seja, sob vários aspectos, interessante, alguns pontos importantes parecem nela ser ignorados. A relação do homem com a divindade, por exemplo, não seria explicada se o sacrifício fosse resumido à canalização da violência proposta por Girard. Todas as religiões são formas de organização social e de manutenção dessa mesma sociedade, mais forte quanto mais primitiva for em termos jurídicos e científicos.

Tal teoria elimina a complexidade do *pantheon* grego e a especificidade dos sacrifícios e dos rituais dedicados aos diferentes deuses, bem como a toda particular relação do homem com a divindade. Além disso, para Girard, a vítima sacrificial humana em nada difere da animal, o que não é verdade.

[...] não há realmente nenhuma diferença essencial entre o sacrifício humano e animal. Pelo contrário, em muitos casos eles chegam a ser intercambiáveis. A tendência para manter diferenças pouco verdadeiras no seio da instituição sacrificial, como no caso de nossa repugnância em colocar no mesmo plano o sacrifício animal e humano, relaciona-se com certeza ao desconhecimento extremo que, até nossos dias, envolve esse aspecto essencial da cultura humana." Girard (1998, p. 22).

6.2 Sacrifício humano entre os bárbaros

O sacrifício humano, ao menos no que se refere à cultura grega, é encarado de forma completamente diferente do sacrifício animal e isso se torna bem claro nas tragédias gregas em geral e na *Ifigênia em Áulis* em particular. Hughes (1991) conclui não haver provas contundentes de que realmente tenha havido, em qualquer época da história grega, qualquer forma de sacrifício humano, aceita-se, no entanto, como veremos adiante, a possibilidade do assassinato ritual, em que a vítima não é sacrificada a uma divindade, como é o caso dos jovens mortos por Aquiles sobre a pira de Pátroclo.

Ainda assim, em culturas contemporâneas à Grega Antiga (trácia, persa, cita, etc.) há provas de que o sacrifício humano era uma prática usual como demonstram em grande parte os relatos de Heródoto. No livro II, capítulo CXIX, seções um e dois, o historiador conta como Menelau, tendo ido ao Egito e recuperado Helena, ofende a hospitalidade desse povo ao sacrificar, *éntoma*, duas crianças egípcias a fim de obter ventos favoráveis à navegação. O tema da *Ifigênia em Áulis* repete-se. Dessa vez, duas vítimas são oferecidas. É sintomático que sejam crianças, pois as vítimas sacrificiais devem simbolizar pureza.

Retoma igualmente o tema da *Ifigênia em Áulis* e da *Ifigênia em Táuris*, ao referir, no livro IV, capítulo CIII, seções de um a três, o costume em Táuris de sacrificar, *thúo*, em honra a Ártemis todos os gregos capturados. O historiador descreve o sacrifício da seguinte forma: “depois dos ritos iniciais do sacrifício, eles atingem a cabeça da vítima, *paíousi*, com uma maça, *rhopálo* [...] o próprio povo de Táuris diz que a divindade a quem sacrificam é Ifigênia, filha de Agamenon.”

Refere, ainda, no livro IV, capítulo XCIV, o costume trácio de, a cada cinco anos, enviar ao deus Salmoxis um mensageiro que reportaria à divindade as necessidades do povo. Esse homem, após receber a mensagem, é sacrificado a fim de entregá-la pessoalmente ao deus. Outros tipos de sacrifícios são referidos entre os bárbaros, como o costume entre os citas de sacrificar os servos de um grande senhor quando de sua morte, a fim de poderem servi-lo no outro mundo enterrando-os depois de estrangulá-los, *apopnígo*, (livro IV, capítulos LXXI, especialmente

seção quatro e LXXII), ou ainda o costume entre os krestoneus (livro V, capítulo V) de sacrificar, *spházo*, uma das esposas de um homem morto. Nenhum desses dois tipos de sacrifício, no entanto, é imposto a vítimas relutantes. Entre os krestoneus, é mesmo considerada uma grande honra ser a esposa escolhida para acompanhar o marido. Aquelas que sobrevivem, diz Heródoto, caem em desgraça.

Entre os persas, segundo o mesmo historiador (livro VII, capítulo CXIV), era costume enterrar pessoas vivas, *katorússo*. E em Trezena, segundo livro VII, capítulo CLXX, seção única, quando Prexinus era capitão, perseguiu e capturou inimigos estrangeiros e degolou, *ésfaxan*, o mais valoroso deles derramando o sangue na proa do navio a fim de atrair bons auspícios.

Também Pausanias traz relatos de sacrifícios humanos. No livro IV, capítulo IX, relata que os messênios, mediante revelação do oráculo de Delfos, deveriam fazer um sacrifício, *sphagé*, de uma jovem *kóre* aos deuses subterrâneos. E, no livro XVII, conta sobre um sacrifício ocorrido em um templo de Ártemis. Aos orkomenos teria sido revelado por oráculo que o sucesso na guerra contra os tebanos somente ocorreria com o derramamento do sangue de seu mais nobre cidadão, Antipoenus, mas, em seu lugar, suas filhas ofereceram-se em holocausto e, por esse motivo, tornaram-se objeto de culto entre esse povo.

No entanto, o mesmo Heródoto, no livro II, ao descrever os costumes egípcios, demonstra descrença diante de uma fábula ligada a Hércules. Segundo o relato, o herói grego, capturado pelos egípcios teria sido levado como vítima, *thúsontes*, em procissão ao altar de Zeus para ser a ele sacrificado. No momento do sacrifício, no entanto, Hércules ter-se-ia rebelado matando todos os presentes. Heródoto questiona não somente a capacidade do herói em vencer diante de uma tão evidente desvantagem numérica, mas a própria prática do sacrifício humano entre os egípcios. Povo a que, segundo Heródoto, era proibido de sacrificar mesmo animais, com exceção de uns poucos.

Esse questionamento dos relatos tradicionais feitos por Heródoto revela o espírito de seu tempo que reanalisa e reinterpretava crenças amplamente difundidas ligadas à tradição oral. Assim como Eurípides, o historiador reflete um tempo em que

a racionalidade inicia a tomar o lugar do misticismo e das superstições populares. O essencial não é provar se houve ou não cada um desses sacrifícios, mas atestar como o tema é recorrente no imaginário da antigüidade e, como, pleno da mais rica simbologia, torna-se para os tragediógrafos um tema a ser explorado.

6.3 Relatos sobre o sacrifício humano entre os gregos

Além disso, ocorrendo ou não tais fatos, os gregos criam que teria havido em alguns momentos de sua história tal prática, o que é atestado pelos relatos míticos e literários como, por exemplo, o sacrifício das filhas de Erecteus antes da guerra contra Elêusis; da filha de Kékrops – Aglaura – pela mesma guerra, da filha de Hyakinthus – sacrificada sobre o túmulo de Cyclops Geraestus por causa de fome e praga¹⁶³; de Macária (relato central nos Heraclidas de Eurípides), das filhas de Antipoenus¹⁶⁴ e das filhas de Órion na Beócia¹⁶⁵.

Os exemplos acima ou são mitos no sentido pleno do termo (as guerras a que se referem são míticas ou são mitos etiológicos, isto é, indicam a origem do nome de um local). A função desses mitos é incerta, pode haver uma associação entre os sacrifícios em caso de guerra ou fome e práticas militares (antes da guerra os atenienses sacrificavam no templo de Hyacinthides, e.g.).

Um dos mais significativos relatos de sacrifício humano entre os gregos está em Homero, na *Ilíada*, quando Aquiles sacrifica, sobre a pira fúnebre de Pátroclo, 12 cativos troianos¹⁶⁶. Ainda que essa fosse uma prática entre os gregos, o que é duvidoso, Homero era um poeta e não um arqueólogo e referia-se a costumes de que ele mesmo pouco sabia. Hughes (1991) encara esse exemplo como um assassinato ritual e não como sacrifício humano. A diferença essencial seria a de que, neste último, as pessoas imoladas seriam oferecidas a um destinatário sobre-humano. Assim, a imolação das vítimas em honra a Pátroclo estaria mais na ordem da vingança do que de um ritual religioso. O termo utilizado, *apodeirotomeín* (cortar

¹⁶³ Cf. Apollodorus, Bibliotheca 3. 15. 8

¹⁶⁴ Cf. Pausanias.9. 17. 1.

¹⁶⁵ Cf. Pausanias 4. 9. 3-10

¹⁶⁶ Il. XVIII, XXI, XXIII.

a garganta de), parece ser um termo neutro, não ligado necessariamente a um contexto religioso; ele é aplicável tanto a objetos humanos quanto animais.

Assim, segundo o mesmo autor, as crenças dos helenos nessas práticas não se justificariam. Em muitos dos casos em que os gregos viam o sacrifício humano, o mais provável é que se tratasse de rituais de passagem em que, de fato, ocorre uma morte, mas simbólica. O caso dos supostos sacrifícios a Zeus no monte Lykaion, na Arcádia, são bastante expressivos nesse sentido. Havia rumores persistentes de que ali se praticavam sacrifícios humanos com o consumo da carne das vítimas¹⁶⁷.

Pausânias (8.38.7) acreditava que os sacrifícios ainda se realizavam em sua época, mas não os teria assistido pessoalmente. Ele relata sobre a crença de que um participante do ritual transformar-se-ia em lobo após ter consumido carne humana. Ele assim permaneceria por nove anos, após os quais, se não repetisse esse ato, voltaria a ser humano.

O mais provável é que se tratasse de um rito de passagem, o que explicaria a história de Damarchus, que teria passado nove anos como um lobo e depois teria vencido as Olimpíadas como boxeador (o que levaria sua transformação a uma idade aproximada de dezesseis anos). Os elementos essenciais a esse tipo de ritual estão presentes: a 'vítima' é um adolescente, o exílio temporário também não é incomum nessas práticas e, depois desse tempo como um animal selvagem, ele estaria apto a entrar na sociedade.

Embora tenham sido cuidadosamente procurados, não foram encontrados vestígios de ossos humanos nos altares do monte Lykaion. Foram encontrados, no entanto, ossos de aves. Esse seria um indício da ausência do sacrifício mesmo de crianças, pois seus ossos, como o dos animais pequenos, também teriam perdurado. É muito provável que os participantes do ritual acreditassem estar comendo carne humana, o que contribuiria para uma maior eficácia do rito de iniciação.

¹⁶⁷ Cf. Hino homérico a Alcman; Odes epinícias de Píndaro (Ol. 9. 96; 13. 107-8; Nem. 10. 48); Tucídides 5. 16. 3; Eurípides, *Electra* 1237-4; Platão, *República*, 8, 565 D-E.

Assim sendo, o sacrifício humano, não existindo realmente, embora a idéia de sua existência fizesse parte do imaginário dos gregos, empresta maior dramaticidade e selvageria ao ato referido nas tragédias e nos mitos. Desse modo, ao contrário do que afirma Girard, as vítimas humanas não têm o mesmo valor das vítimas animais. O nosso choque diante dessa idéia não se dá pela nossa visão laica do mundo. Esse tipo de prática chocava também os antigos gregos, o que faz com que o sacrifício de Ifigênia apenas ganhe maior relevância e tragicidade.

6.4 Vítimas Sacrificiais

Outro ponto, no entanto, merece ser esclarecido quanto aos sacrifícios. As vítimas preferenciais eram jovens virgens, o que é bastante significativo. O fato dessas jovens ainda não pertencerem ao mundo adulto as aproximaria do mundo da guerra. Ou, nas palavras de Nicole Loraux:

A qui s'interrogeait sur ce qui vaut aux *parthénoi* le sinistre honneur d'être ainsi livrées au couteau de l'égorgeur, on rappellera d'abord que, parce qu'elle est ignorante du mariage et des travaux d'Aphrodite, la jeune fille est dotée par l'imaginaire social d'acointances avec le monde de la guerre. Peut-être évoquera-t-on alors Athèna, vierge et guerrière. Loraux (1985, p. 64)¹⁶⁸

Walter Burkert vê a preferência pelo sacrifício das *parthénoi* sob um ângulo diferente:

Burkert sees in such myths a manifestation of the sexual renunciation required of hunters and warriors: 'Man declines to love in order to kill: this is most graphically demonstrated in the ritual slaughter of "the virgin", the potential source both of a happy union and of disruptive conflict within the group. Hughes (1991, p. 76).¹⁶⁹

¹⁶⁸ A quem se interrogava sobre o que dá às *pártenoi* a sinistra honra de ser assim entregues à faca do degolador, lembraremos antes de tudo que, porque ela ignora o casamento e os trabalhos de Afrodite, a jovem é dotada pelo imaginário social de liames com o mundo da guerra. Talvez se poderia evocar então Atena, virgem e guerreira.

¹⁶⁹ Burkert vê em tais mitos a manifestação da renúncia sexual requerida dos caçadores e guerreiros: 'O homem recusa o amor a fim de matar: isto é demonstrado mais vivamente na degola ritual da 'virgem', a fonte potencial de ambos: a união feliz e o conflito perturbador dentro do grupo.

Ambas as explicações aproximam o sacrifício do universo guerreiro e deslocam a posição da mulher, normalmente alheia a esse mundo. O caso de Ifigênia enquadra-se nesses exemplos: virgem, assume uma posição no mundo da guerra na medida em que a sua presença em Áulis é essencial para que se cumpra a guerra de Tróia. Seu sacrifício, igualmente, assume simbolicamente o lugar do casamento.

Mas, embora toda a tragédia dê-se em torno da imolação da jovem, ela, na versão euripidiana, não se realiza, o que, no que diz respeito à culpa que recai sobre Agamenon, não tem nenhum efeito e tudo se cumpre como se a jovem tivesse realmente morrido. O sacrifício, mesmo com a substituição da jovem pelo cervo, foi efetivado. Clitemnestra tem razão em duvidar do que lhe contam. Ifigênia não é realmente sacrificada, pois sobrevive, mas o ato do levar à morte tem eficácia simbólica. Os ventos voltam a soprar. As tropas podem avançar contra o inimigo. Em um vaso do século IV a. C. (anexo 1, figura 22) encontra-se uma expressiva figuração da eficácia simbólica do sacrifício. Nele, a imagem da jovem funde-se à do cervo, mostrando a equivalência, naquele momento, dos dois seres.

Assim, em suas conseqüências, é como se Ifigênia tivesse sido degolada no altar de Ártemis. Agamenon atrai para si o miasma que o levará à morte. Uma outra prova da efetividade simbólica do sacrifício pode ser encontrada na peça *Ifigênia em Táuris*, cuja temática dá continuidade à trama da *Ifigênia em Áulis*.

Nessa peça, por três vezes, afirma-se ter sido a jovem imolada. No primeiro episódio, o boiadeiro relata à sacerdotisa de Táuris como foram capturados dois gregos (na realidade, depois se revelará que um desses é Orestes, seu irmão) que serão dedicados, em sacrifício, a Ártemis, e a exorta a regozijar-se, pois assim vingará seu assassinato.

Reze, ó jovem, para receber freqüentemente dos estrangeiros tais vítimas,
sphágia,

Mate, *analískes*, esses estrangeiros

A Grécia compensará o teu assassinato, *phónon*,

E tu darás o pagamento justo pelo sacrifício, *sphagês*, cometido em Áulis.¹⁷⁰

Embora Ifigênia esteja diante do boiadeiro, ele fala em sangue derramado e em assassinato cometido em Áulis. A corsa morta em seu lugar equivale simbolicamente a tal ponto a Ifigênia que é como se seu sangue, e não o do animal, tivesse sido versado. Os termos oscilam expressivamente entre o sacrifício e o assassinato, revelando o caráter dúbio do destino de Ifigênia.

No terceiro episódio, quando diante do irmão que ainda não reconheceu, e de seu companheiro Pilade, Ifigênia dita o conteúdo da carta que pretende mandar a Argos.

Mande a Orestes, o filho de Agamenon:
'aquela que foi imolada, *sphágeis*, em Áulis te faz saber
que vive, essa Ifigênia que em sua terra se crê morta.¹⁷¹

Não se trata daquela que deveria, poderia ou iria ser imolada, mas daquela que *foi* imolada, como prova o verbo *sphágeisa*, uma forma participial no aoristo passivo. Não se trata de um optativo. Diante de tal afirmação, Orestes vem a saber que a irmã está viva, mas pergunta descrente. 'Onde está? É aquela que morreu, *katthanous*, que retorna?' v. 772.

Ele não obtém uma resposta direta à questão, Ifigênia continua seu relato e explica como se estabeleceu em Táuris.

Diz a ele que pondo em meu lugar uma corsa, *élafon antidoúsa*
A deusa Ártemis salvou-me
Ela foi imolada, *éthusa*, por meu pai,
Pensando ser em mim que enterrava a espada
Depois ela me estabeleceu nesta terra.¹⁷²

¹⁷⁰ Ed. Gilbert Murray, vv. 336-339. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu>

¹⁷¹ Ed. Gilbert Murray, vv. 769-771. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu>

¹⁷² Ed. Gilbert Murray, vv. 783-786. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu>

Esse trecho revela uma diferença na trama entre a *Ifigênia em Áulis* e a *Ifigênia em Táuris*. Nesta última, foi o próprio Agamenon a officiar o sacrifício. Na primeira, ao contrário, o general recua no derradeiro momento e é o adivinho Calcas que maneja a faca sacrificial. A explicação para essa diferença pode estar no fato da questionável autenticidade do final da *Ifigênia em Áulis*. Muitos afirmam serem os últimos versos acréscimos posteriores¹⁷³. Não entraremos aqui nesta discussão, visto que o final é coerente à trama euripideana. O recuo de Agamenon é verossímil na medida em que o personagem mostra, ao longo de toda a peça, traços de indecisão e covardia, além da piedade pela filha que poderiam tê-lo levado a passar a responsabilidade da realização do ato ao adivinho.

Essa dissonância, no entanto, não é importante para nossa análise. Essencial é o fato de que um a corsa foi sacrificada em seu lugar e, salva pela deusa, Ifigênia chegara a Táuris. Ainda assim, uma última vez na peça, ao ser apresentada ao amigo de Orestes, Pilade, esposo de sua irmã Electra, Ifigênia pergunta sobre sua origem e nascimento e refere o antigo sacrifício como se, de fato, tivesse morrido. “Ele não era nascido quando meu pai me matou, *ékteine?*” (920).

A eficácia simbólica da imolação torna coerente duas realidades opostas, o sacrifício, a morte de Ifigênia e sua presença, sã e salva, como sacerdotisa em Táuris. Ifigênia não foi simplesmente substituída pela corsa, ela *era* a corsa no momento do sacrifício. Foi sua morte que garantiu os ventos em Áulis e proporcionou aos exércitos pan-helênicos as condições de recuperarem a honra grega pelo saque e destruição de Tróia.

Embora essa versão seja diferente daquela escolhida por Ésquilo, em cujo *Agamenon* de fato Ifigênia é arrastada pelos cabelos e degolada pelo próprio pai, ela não era desconhecida do público a que se dirigia Eurípides. Na realidade, o não-sacrifício de Ifigênia segue um padrão bem definido pela tradição:

¹⁷³ cf. Jouan (2002)

Transgressão → praga → oráculo → instituição do sacrifício humano → abolição do mesmo pela substituição animal

Os mitos tradicionais que podem ser relacionados ao sacrifício de Ifigênia seguem esse mesmo padrão. Nos *Kypria*, Agamenon mata um animal sagrado; Ártemis fica irritada e exige o sacrifício de Ifigênia. A deusa a substitui no último momento por um cervo, faz Ifigênia imortal e a transporta para Táuris. Em Hesíodo, (fr. 23) os primeiros passos da lenda são omitidos, mas Ifigênia é sacrificada sobre o altar de Ártemis; substituída pela deusa por um duplo, *eídolon*, é feita imortal como a Ártemis das encruzilhadas.

Os rituais da Arktéia estão diretamente relacionados a esse padrão e ao caso de Ifigênia. No mito ático, os atenienses matam uma urso, Ártemis fica irritada, o oráculo délfico ordena aos atenienses o sacrifício de uma virgem, Ártemis exige que as jovens exerçam o papel de ursas. Um ateniense substitui a jovem por uma cabra vestida de moça e, assim, é instituído o ritual. No mito arcádico, Kallisto quebra seu voto de virgindade, Ártemis fica irritada e a transforma no mesmo animal que é abatido pela deusa.

Ele estaria, assim, relacionado à morte simbólica da jovem, necessária para o cumprimento de sua passagem para um novo estatuto, o de mulher adulta. O casamento cumpriria a função de cisão entre duas existências distintas e rito de passagem. Segundo Henrichs:

It is conceivable that the story of her death crystallized around a historical nucleus of human sacrifice of unmarried girls practiced in the Bronze Age. But it is equally conceivable, and perhaps more likely, that the Iphigeneia myth in its extant epic form was not shaped by actual memories of real bloodshed in the remote past but by traditional patterns of myth and ritual which are as much rooted in human imaginations as in actual events. Henrichs (1981, p. 204)¹⁷⁴

¹⁷⁴ É concebível que a história de sua morte tenha cristalizado em torno a si um núcleo histórico do sacrifício humano de meninas solteiras praticado na Idade do Bronze. Mas é igualmente concebível, e talvez mais provável, que o mito de Ifigênia em sua forma épica não tenha sido modelada por memórias verdadeiras de real derramamento de sangue em um passado distante, mas por padrões tradicionais de mito e ritual que estão tão enraizados na imaginação humana quanto eventos reais.

O autor ainda afirma que o sacrifício humano e a substituição animal não devem ser vistos como passos separados na humanização dos rituais sacrificiais. A substituição animal, portanto, também não é incomum e o mito relativo à Ifigênia somente pode ser compreendido em toda a sua complexidade se esse dado importante for levado em conta. Esse imaginário subjaz à peça e acrescenta-lhe significado. Segundo Henrichs (1981):

In established Greek religion, the myth of human sacrifice and the practice of animal substitution must be seen as two complementary aspects of the same ritual mechanism, by which a divine claim to a human life is settled without actual loss of human life, either by a token shedding of human blood or more often by sacrificing an animal instead of the ideal human victim. Henrichs (1981, p. 205)¹⁷⁵

No caso dos rituais relacionados a Ártemis, a substituição animal é ainda mais coerente visto ser uma deidade ambígua. De um lado, é ela quem protege a vida selvagem, ainda que seja uma caçadora; de outro, é a deusa virgem, *patronnesse* das jovens antes do casamento. Personifica igualmente a domesticação feminina e a brutalidade masculina.

O animal por quem Ifigênia é substituída é a corsa, diretamente relacionada à deusa, como atesta a iconografia. Embora não seja um animal adequado ao sacrifício civilizado, ele tem uma equivalência simbólica com outra categoria de seres protegidos por Ártemis. A deusa é uma entidade *kourotrophe*, protetora, portanto, dos jovens que acompanha até o limiar da vida adulta. Dentro da lógica religiosa, não faz sentido que a deusa realmente deseje que o sacrifício de sua protegida seja levado a termo.

6.5 Animais adequados e inadequados ao sacrifício

¹⁷⁵ Na religião grega estabelecida, o mito do sacrifício humano e a prática da substituição animal devem ser vistos como aspectos complementares do mesmo mecanismo ritual, pelo qual a demanda divina de uma vida humana é atendida sem uma perda verdadeira de uma vida humana, seja pela retirada de sangue humano ou, mais freqüentemente, pelo sacrifício de um animal ao invés de uma vítima humana.

Na realidade, dissidente é a versão do mito em que ela realmente é sacrificada. Esta somente está presente em *Ésquilo*. Para este tragediógrafo, a jovem é arrastada à força para o altar por um Agamenon que se mostrará relutante apenas em um primeiro momento, depois

Ele ousou tornar-se
 O sacrificador da filha,
 Para ir em socorro dos combates de vingança por uma mulher
 E oferecê-la em sacrifício, *proteleia*, aos navios.
 Os rogos, as súplicas ao pai
 Não eram nada e nada a vida da jovem
 Para os capitães ávidos de combates.
 O pai fez os votos e pediu aos ajudantes
 Para pô-la sobre o altar como uma cabra, *khimaíras*,
 Ela se contorcia em seu vestido com toda a sua alma.¹⁷⁶

As súplicas da virgem não comovem nem o pai, nem nenhum general grego. O próprio Agamenon recita os votos e ordena aos assistentes segurá-la sobre o altar e arrancar-lhe as vestes. Ela resiste mesmo nesse momento final, lançando olhares súplices àqueles que a detêm. Estes não são, no entanto, desconhecidos. Além do pai, os homens que o auxiliam no sacrifício freqüentavam sua casa e escutavam-na cantar despreocupada, ignorante de seu destino.

A violência da cena é descrita com eficácia por *Ésquilo* que, elegantemente, não expõe a morte da jovem. Ele detém seu relato no limiar da cena, deixando aos expectadores a tarefa de imaginar a morte de *Ifigênia*. Afirma apenas ter sido o sacrifício efetivo, pois os ventos tornaram-se favoráveis. Não há nenhuma referência à arma sacrificial nem ao sangue derramado, detalhes tão caros ao estilo hiperbólico de *Eurípides*.

No final da peça, quando *Clitemnestra* já realizara sua vingança assassinando o marido e *Cassandra*, sua presa de guerra, o coro a acusa por seus atos hediondos. A rainha defende-se lembrando a todos os crimes que ele cometera:

¹⁷⁶ Ed. Herberd Weir Smith, vv. 224-234. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu>

Agora me condenas a fugir da cidade,
 E a sofrer o ódio dos cidadãos e a execração da voz pública
 Embora não tenham nada a dizer contra aquele que jaz aqui.
 Aquele que, confundindo as dignidades, como se fosse a morte de uma
 besta, *botóu*,
 Embora os bandos de cabras, *mélou*, peludas fossem abundantes,
 Sacrificou a própria filha, a que pari com o mais
 Querido trabalho, para enfeitiçar os ventos da Trácia.¹⁷⁷

A comparação da jovem com uma besta ou uma cabra, ou cordeiro, é bastante expressiva. Além de denotar a falta de honra e mesmo o desprezo com que Ifigênia, uma princesa, é levada ao sacrifício, traz à tona a simbologia em torno dos rituais sacrificiais. A cabra é um animal doméstico e, portanto, sacrificável. O caráter sacrílego do ritual dá-se, sobretudo, pela identidade de seu perpetrador, o pai da vítima, e pela relutância com que a jovem é arrastada para a morte. A aquiescência ao sacrifício era parte importante desse ritual na *pólis*, pois reduzia a imagem da violência inerente ao ato, o que, acreditava-se, afastava o miasma do sacrificador.

Na realidade, para escapar à conspurcação, os rituais entre os gregos continham uma complexa dramatização, que se iniciava pela faca sacrificial, a *makhaira* estar escondida no cesto carregado por uma jovem, a *kanephóra*, a fim de que o animal não tomasse ciência de seu destino antes do momento adequado. Depois, sementes ou água eram lançadas sobre a sua cabeça, a fim de que, sacudindo-a, demonstrasse sua concordância com o sacrifício. A participação de várias pessoas no ritual evitava que houvesse a possibilidade de encontrar-se um indivíduo sobre o qual recairia a culpa pelo sangue derramado.

Précisément, la cérémonie du sacrifice pourrait se définir comme l'ensemble des procédures permettant d'abattre un animal dans des conditions telles que la violence en apparaisse exclue et que la mise à mort revête sans équivoque un caractère la distinguant nettement du meurtre, la situant dans une autre catégorie, à l'écart de ce que les Grecs entendent par crime de sang, *fovnoV*. Rappelons seulement quelques points. Il ne suffit pas que l'animal soit, d'un bout à l'autre, conduit sans violence, sans liens sans coercion, de plein gré; la bête est aussi censée donner par un

¹⁷⁷ Ed. Robert Browning, vv. 1412-1418. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu>

mouvement de tête ou frisson du corps son assentiment au coup qui va l'atteindre; à la limite elle se précipite elle-même dans le feu sacrificiel. Les instruments qui évoquent de façon trop précise dans l'imaginaire grec le meurtre et le sang, comme la macaivra, sont laissés invisibles: on les dissimule dans une corbeille sous le grains de froment dont on va asperger la victime et l'autel. Vernant, (1981, p. 7)¹⁷⁸

Assim, embora Ifigênia seja comparada à cabra, animal legítimo sob o ponto de vista do sacrifício, a maneira como ela é conduzida, arrastada com violência, deixa muito claro o miasma a que será condenado Agamenon. Segundo Nussbaum (2001, p. 33), a principal falha do tantálida está em sua atitude, na frieza com que comete o sacrifício. "[...] he adopted an inappropriate attitude towards his conflict, killing a human child with no more agony, no more revulsion of feeling, than if she had indeed been an animal of a different species".¹⁷⁹

Eurípides, por outro lado, usará a metáfora do vitelo selvagem para descrever Ifigênia. Em outras duas peças de Eurípides as jovens são comparadas a outro animal selvagem, o potro, *pôlos*. Em *Hécuba* 142-143, é assim que o corifeu refere-se à Polixena quando anuncia a vinda de Ulisses para arrancá-la do seio materno. "Em um instante Odisseu estará aqui, para arrancar o potro, *pôlon*, de seu peito e arrastá-la para longe de suas velhas mãos."

Em *Andrômaca*, será Teseu a utilizar a metáfora durante um diálogo com Menelau em que repudia a escolha do neto por Hermíone, filha de Helena.

Eu disse [a Neoptólemo] quando estava para se casar
que ele não deveria contratar uma aliança matrimonial contigo e trazer

¹⁷⁸ Precisamente, a cerimônia do sacrifício poder-se-ia definir como o conjunto de procedimentos que permitam abater o animal em condições tais que a violência pareça excluída e que o levar à morte se revista sem equívoco de um caráter que o distinga claramente do assassinato, situando-o em uma outra categoria, afastado do que os gregos entendem pelo crime de sangue, *fovnoV*. Lembremo-nos somente de alguns pontos. Não é suficiente que o animal seja, do início ao fim, conduzido sem violência, sem cordas e sem coerção, de pleno acordo; presume-se que a besta dê, por um movimento de cabeça ou frisson do corpo seu assentimento ao golpe que vai atingi-la, levando ao extremo, ela se precipita no fogo sacrificial. Os instrumentos que evocam de modo demasiado preciso no imaginário grego o assassinato e o sangue, como a macaivra, são deixados invisíveis: são dissimulados em um cesto sob os grãos de trigo com os quais se vai aspergir a vítima sacrificial.

¹⁷⁹ [...] ele adota uma atitude inadequada com relação a seu conflito, matando uma criança humana sem mais angústia, não mais sentimento de repulsa, que se tivesse realmente sido um animal de outra espécie.

para essa casa a filha, *pôlon*, de uma má mulher, pois reproduzem o comportamento das mães.¹⁸⁰

A metáfora é expressiva, as jovens são, ainda, crianças, selvagens, mas sujeitas à doma pelo casamento. A imagem do potro denota, a um só tempo a beleza, a energia e o ímpeto com que são encaradas essas meninas que, como visto, recomenda-se dar ao casamento o quanto antes, sob temor de que se tornem incontroláveis. A imagem revela, sob outro aspecto, a fragilidade e a desconfiança tímida diante do desconhecido desses animais que são, na natureza, presas e dessas meninas 'chucras' diante do mundo fora do gineceu.

Na *Ifigênia em Áulis*, é utilizado outro termo, mas a ele diretamente relacionado segundo Loraux (1985), que é *móskhos*, vitelo, proferido no verso 1083 pelo coro que a descreve como uma *móskhon akératon*, vitelo puro, intocado, inviolado. Também de natureza indomada, belo pela sua juventude e ímpeto é, justamente por isso, inadequado para o sacrifício. A referência, no entanto, faz sentido no contexto da peça. Revela a admiração do autor por sua própria personagem. O jovem animal evoca a nobreza de caráter dessa jovem que toma a atitude desprezada de sacrificar-se pela Grécia embora cercada de exemplos de interesses excusos movendo ações condenáveis e covardes por parte justamente dos que deveriam representar a nobreza de caráter.

Uma segunda referência ao termo é feita no v. 1114 pelo próprio Agamenon e tem um sentido irônico e uma força dramática ímpar. Nesse momento da trama, o general grego ignora estar a esposa ciente de seu plano e exorta a filha a segui-lo para agir, como *kanephóros*, no sacrifício habitual e legítimo antes dos casamentos.

Faça sair a menina da casa, a fim de que esteja com seu pai
Os cestos são lá, bem preparados.
A água lustral e o trigo que atiramos com as duas mãos sobre o fogo
Purificador, e os vitelos, *móskhoi*, que devem antes do casamento
Cair por Ártemis, um jorro de sangue negro.¹⁸¹

¹⁸⁰ Ed. David Kovacs, vv. 619-622. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu>

¹⁸¹ Ed. H. C. Günther, vv. 1111-1114.

Sendo ela o próprio vitelo do sacrifício, como confirma a referência anterior do coro, não é na posição de assistente, mas na de vítima que participará do sacrifício. A dubiedade do discurso tem um alto impacto dramático e é um recurso que já havia sido utilizado por Eurípides, com o mesmo intuito, no diálogo entre pai e filha quando da chegada de Ifigênia a Áulis.

O sacrifício, assim, assume o caráter oposto ao esquiliano. Esse objeto inadequado ao sacrifício, *móskhos/kóre*, no entanto, tomará a atitude adequada de aceitação de seu destino. Não será arrastada, irá voluntariamente.

Pai, eis-me aqui
 Dou meu corpo para a pátria
 E para toda a terra da Grécia
 Sacrifique-me, *thúsai*, me dou voluntariamente, *hékousa*,
 Conduza-me para o altar da deusa
 Já que o decreto divino é este.¹⁸²

Mas, se a jovem assume a posição masculina da morte gloriosa, Aquiles exercerá a função da *parthénos*, administrando o cesto e a água lustral.

O filho de Peleu tomou o cesto e a água lustral
 E andando em círculo ao redor do altar da deusa
 Disse: filha de Zeus, caçadora de feras,
 Que faz girar na noite teu fogo abençoado,
 Aceita o sacrifício, *thúma*, que te oferecemos.¹⁸³

O sacrifício, então, apesar da vítima inadequada, terá uma feição regular. A água lustral, as preces, a faca escondida no cesto com grãos.

Calcas, o adivinho, depositou na cesta dourada
 a espada afiada que ele tirara da bainha,
 depois coroou a jovem, *kóre*.¹⁸⁴

Também adequada é a reação de Agamenon diante do sacrifício da filha

¹⁸² Ed. H. C. Günther, vv. 1552-1556.

¹⁸³ Ed. H. C. Günther, vv. 1568-1572.

¹⁸⁴ Ed. H. C. Günther, vv. 1565-1567

Quando o rei Agamenon viu sua filha que caminhava para o sacrifício, *sphagás*, entrou no bosque e emitiu um lamento. Virando a cabeça em outra direção, chorou, o manto estendido diante dos olhos.¹⁸⁵

6.6 Os termos ligados ao sacrifício e ao assassinato na *Ifigênia em Áulis*

A análise do uso dos termos ligados ao sacrifício ao longo da peça pode mostrar-se expressiva, uma vez que cada personagem, diante do destino de Ifigênia, faz deles um uso particular. Usaremos como base para essa análise o estudo de Hughes (1991) que estabeleceu diferentes categorias para o vocabulário relativo à atividade sacrificial.

Segundo esse autor, os termos *thúo* e *spházo* e seus derivados são da ordem do sagrado e são aqueles que são utilizados por Eurípides e Ésquilo para referir o sacrifício humano. *Thúo*, que significa sacrificar, oferecer em sacrifício e tem somente como sentido derivado o de cortar o pescoço de uma vítima sacrificial é um termo empregado para referir o tipo de sacrifício que Hughes denomina olímpico, no qual há o consumo da carne e o oferecimento dos ossos e da gordura aos deuses.

Já o termo *spházo*, também usado no contexto sacrificial, indica diretamente como a vítima será imolada. Seu sentido primeiro é o de degolar, verter o sangue da vítima. O verbo e seus derivados são utilizados também no contexto da categoria que Hughes define como sacrifícios antes das batalhas ou cruzamento de rios e fronteiras. Com as duas acepções combinadas ele será largamente utilizado na *Ifigênia em Áulis*.

Existem ainda os verbos *phonéuo* e *(apo)kteíno* e seus derivados. Este significa matar, levar à morte e aquele, matar, assassinar, massacrar, verter sangue. Embora não ligado ao contexto sacrificial, na realidade exatamente por isso, também têm uma aplicação bastante reveladora na *Ifigênia em Áulis* de Eurípides.

¹⁸⁵ Ed. H. C. Günther, vv. 1547-1550.

Aliado ao significado dos termos supracitados, é essencial notar em que contexto são utilizados e por quais personagens¹⁸⁶. O termo *thúo* é, portanto, do campo semântico do sacrifício, mas é, dos quatro termos analisados, o mais suave, por não denotar que secundariamente o caráter sangrento do ritual e por estar inserido no cenário do sacrifício legítimo.

Não por acaso, é o termo que prioritariamente é utilizado por Agamenon na *Ifigênia em Áulis* (são seis usos contra um de *spházo*). O general, sobre quem recairá o miasma pela morte de Ifigênia, tem todo o interesse de tentar inseri-lo no contexto do sacrifício legítimo. Assim, ao referir-se ao sacrifício da filha, é esse o termo que utilizará prioritariamente. Em apenas uma cena o general muda o tom do discurso. Isso se dá, quando vê falhar a tentativa de impedir a vinda de Ifigênia a Áulis, visto que sua carta é interceptada por Menelau e que a jovem chega e é vista pelas tropas. Pela primeira vez na trama, o sacrifício é visto como inevitável. Nesse momento, se ele não oferecer a filha em holocausto, chamará sobre si a ira dos exércitos gregos. Teme que Odisseu venha buscar a princesa mesmo que ele se negue a entregá-la. Assim, não é à sua atitude que se refere nesse momento, mas à do filho de Peleu.

Não o vês erguer-se entre os argivos
E contar-lhes o oráculo proferido por Calcas
E de mim que prometi, e sou um mentiroso,
Sacrificar minha filha, *thúsei*, a Ártemis. Ele tomará os exércitos
E ordenará aos argivos de nos matar, *apokteínantas*, eu e tu,
Para sacrificar, *spháxa*, minha filha.¹⁸⁷

Já Clitemnestra utiliza derivado de *thúo* apenas uma vez, no verso 1185. Nesse contexto a rainha questiona o marido sobre seus motivos e faz um uso irônico do verbo que ele repetidamente aplica. ‘Que seja/Sacrificarás, *thúseis*, tua filha’. No verso seguinte, no entanto, retoma o ódio incontido e o termo que será seu mote: ‘que votos farás por ti, degolando, *spházon*, tua filha?’

¹⁸⁶ O quadro completo com o uso das referências à morte e ao sacrifício de Ifigênia encontra-se em anexo.

¹⁸⁷ Ed. H. C. Günther, vv. 528-533.

Das nove vezes que fará referência ao sacrifício da filha na peça, em cinco usará *spházo* e seus derivados. Ao contrário do que se poderia imaginar, prefere usar este verbo àquele que significa levar à morte (dois usos) e ao do assassinato (um uso). Trata-se de um dos vocábulos de conteúdo religioso, aquele que refere mais diretamente o ato de cortar a garganta da vítima ritual. Para a mãe, mais premente é o atentado ao corpo que engendrou. Em seu discurso é a imagem da filha e seu sangue derramado sobre o altar que se fazem presentes.

Apenas uma vez usa o termo para assassinato, não em sua forma básica, *phoneúo*, mas composto, *miaiphoneúo*, junção de *miaíno* – tingir, contaminar, profanar, e *phoneúo*, assassinar. O verbo, mais intenso que sua forma simples, refere não apenas o ato criminoso, mas a própria maldição que seu perpetrador atrairá para si. Clitemnestra o utiliza quando, conversando com Aquiles, a quem implorara auxílio, sabe que o próprio Odisseu virá tomar-lhe a filha.

Clitemnestra. Minha filha não será mais degolada, *sphagásetai*?

Aquiles. Não com meu consentimento, ao menos.

Cl. Alguém virá tomar minha filha?

Aq. Virão aos milhares. Os conduzirá Odisseu

Cl. O filho de Sisipo?

Aq. Ele mesmo.

Cl. Por ação sua ou por ordem do exército?

Aq. Escolhido mas voluntariamente.

Cl. Triste escolha contaminar-se com um assassinato, *miaiphoneúein*.¹⁸⁸

Aquiles utilizará os vocábulos referentes ao sacrifício por cinco vezes ao longo da peça, três delas no mesmo monólogo. Após aceitar o pedido de ajuda de Clitemnestra, o pélide profere um discurso que se estenderá por 55 versos, em que alternará comedimento, heroísmo e preocupação consigo mesmo. O comedimento é o de um rapaz que possui uma bela educação (de tipo sofística) que, como já tivemos a oportunidade de atestar, revela-se na forte tendência ao diálogo que revela ao afirmar que antes de qualquer atitude impensada, verificará se os atidas estão sendo justos em suas atitudes.

¹⁸⁸ Ed. H. C. Günther, vv.1359-1364.

Oscila também entre a grandeza da defesa da jovem Ifigênia em afirmações grandiloqüentes como:

Para ti, com impiedade tratada por quem mais amas
 Na medida que um jovem homem pode ter
 te envolverei de compaixão e te protegerei.
 Assim jamais a tua filha será degolada, *sphagêsetai*, por seu pai.¹⁸⁹

Ou ainda:

O rei Agamenon não tocará tua filha
 Nem mesmo com a ponta dos dedos ele não tocará seu vestido.
 Ou então Sipulo será uma cidade, *pólis*, essa província bárbara
 E a Ftia, minha cidade, não será conhecida em lugar nenhum.¹⁹⁰

E, por fim, tende à preocupação com o próprio nome e honra, marca predominante de seu discurso, uma vez que se sente aviltado por terem usado seu nome, sem o seu consentimento, a fim de atrair Ifigênia para o sacrifício. Sente-se, ainda que indiretamente, responsável pela morte da jovem que referirá por três vezes como assassinato, pelo seu termo mais forte, *phoneúo*, contra apenas um uso do verbo *spházo*.

Disseram-na minha. Eu não darei a teu esposo
 Minha pessoa para urdir tais obras
 Meu nome, de fato, mesmo se não é ele que ergue a espada
 Meu nome matará, *foneúsei*, tua filha. A causa
 É teu esposo. Mas meu corpo perderá a pureza.¹⁹¹

Aquiles considera impuro esse ato, um assassinato e não um sacrifício legítimo, por ser realizado à sua revelia. Ele mesmo afirma, nos versos 965 ss. que teria entregue Ifigênia aos gregos a fim de garantir a guerra contra Tróia, se ela lhe tivesse sido dada legitimamente como esposa. Mas uma vez que foi ofendido por

¹⁸⁹ Ed. H. C. Günther, vv. 932-935.

¹⁹⁰ Ed. H. C. Günther, vv. 950-954.

¹⁹¹ Ed. H. C. Günther, vv. 936-940.

Agamenon e Menelau, irá encarar o destino da jovem como um ato vil e opor-se-á ao sacrifício tanto quanto lhe for possível.

A própria Ifigênia, vítima da imolação, refere-se diretamente a ele em cinco momentos na peça. Faz uso dos quatro termos analisados, o que ilustra sua própria oscilação em relação ao seu destino. Três das referências são feitas enquanto ainda relutante. A primeira, ao implorar a Agamenon pela própria vida, evoca a felicidade passada e as promessas do pai e, então, afirma “e tu te esqueces disso e queres me matar, *apokteínai théleis*” 1232. Mais adiante, depois de ver serem inúteis suas súplicas, recorre ao verbo *spházo* para lamentar-se à mãe sobre sua sorte.

Assassinam-me, *phoneúomai*, me destroem, *dióllumai*
Pela degola, *sphagaísin*, sacrílega, *anosíoisin*, de um pai sacrílego,
anosíon.¹⁹²

Utiliza-se não só do verbo *phoneúo*, na sua forma passiva, não atentando para o caráter sagrado de seu sacrifício, mas ainda reforça essa idéia pelo uso do verbo *dióllumi*, que significa fazer morrer, arruinar completamente, aniquilar. É importante frisar que, nesse momento da trama, que é o ápice da dramaticidade e do melodrama, Ifigênia ainda luta contra seu destino. Quando, no verso 1318, utiliza-se de *sphagaísin*, pela degola, que está ligado à religiosidade do ritual de sacrifício, o faz para mostrar a irregularidade de tal ato, *anosíoisin*, sacrílego, e do pai *anosíon*. O substantivo *anósios*, ímpio, sacrílego, é composto pelo adjetivo *hósios*, permitido ou estabelecido pela lei divina, puro, pio, respeitoso e por um alfa privativo. O termo mostra tudo aquilo que Agamenon deveria ser, mas que, pelo assassinato da filha está abandonando.

Na quarta e quinta vez que Ifigênia refere-se ao próprio sacrifício, sua atitude já não é mais a mesma, revelando-se, assim, uma transformação em sua disposição. A jovem tomou para si a responsabilidade pelo destino dos exércitos gregos e aceitou o próprio holocausto.

Se Ártemis decidiu me tomar

¹⁹² Ed. H. C. Günther, vv. 1317-1318.

Como eu, uma mortal, poder-me-ia colocar no caminho da deusa?
 Não é possível. Eu dou meu corpo à Grécia.
 Sacrifiquem-me, *thúet'*, façam o saque de Tróia.¹⁹³

Faz uso, agora, expressivamente do termo que indica o sacrifício legítimo. Nos versos 1461 ss. a jovem, tranqüila, procura deter a mãe que pretende acompanhá-la ao altar.

Obedeça-me, mãe
 Fica aqui, será melhor para ti e para mim
 Um dos guardas de meu pai me conduzirá
 à pradaria de Ártemis onde serei sacrificada, *sphagésomai*.¹⁹⁴

O contraste com a cena que se desenrola nos versos 1232 ss. é marcante, passa-se do estilo melodramático, em que a intensidade dos sentimentos é marcada pelo uso dos termos ligados ao assassinato, à aniquilação e ao sacrilégio, para a referência nobre e fria ao ato. Esses apenas acentuam a nobreza da jovem que oferecerá de modo altaneiro o próprio pescoço à faca sacrificial.

Embora a personagem tenha sofrido uma transformação violenta de sentimentos, mantém a coerência de seu discurso, mostrando que, sob a fragilidade inicial, é uma figura cuja retidão de caráter e coragem devem ser admiradas. Muito diferente mostrar-se-á o Menelau de Eurípidés no que diz respeito ao uso dos termos ligados ao sacrifício. Ele demonstrará, pelo seu uso, a sinuosidade de seu caráter e sua personalidade escorregadia.

Na primeira cena em que se refere ao sacrifício, Menelau está acusando o irmão por seu caráter inconstante e tentando chamá-lo à responsabilidade anteriormente acordada do sacrifício da sobrinha. Nesse momento, tem todo o interesse em amenizar a violência do ato e trazê-la para o campo semântico das ações pias. É interessante também que nunca se utilize dos termos ligados ao ato da degola, pois não lhe seria vantajoso referir a violência do ato sacrificial.

¹⁹³ Ed. H. C. Günther, vv. 1395-1398.

¹⁹⁴ Ed. H. C. Günther, vv. 1460-1463.

Nos versos 335 ss. irá lembrar seu irmão de como ele agira quando Calcas, o adivinho, revelara a necessidade de sacrificar Ifigênia, *thúsai*; de como concordara de bom grado em imolá-la. Menelau, ao alternar esse termo com *phonéus*, v. 364, denota a própria mudança de atitude de Agamenon, que antes estava de acordo em oferecer a filha, mas, nesse momento, reconhece a impiedade do ato que surge, então, como assassinato.

Depois das acusações dirigidas a Agamenon, Menelau sai de cena. Ato contínuo, um mensageiro vem anunciar a chegada a Áulis de Ifigênia e Clitemnestra e a agitação que esse acontecimento causara nas tropas. A partir daí o destino da jovem está selado. Mesmo que queira, Agamenon não será capaz de impedir o sacrifício. Quando Menelau volta à cena, sua atitude inverteu-se. Mostra-se agora conciliador e pio. Admite diante do irmão que Helena não vale a morte da jovem e, quando o irmão não mais tem essa opção, exorta-o a desistir do sacrifício.

Não quero te ser cruel. Eu estou agora onde estás
Te recomendo não matar, *apokteínein*, tua filha
E de não dar mais preferência à minha causa
O direito não é que tu chores enquanto eu tenho prazer.
Que os teus morram e que os meus vejam o dia.¹⁹⁵

O verbo que usa para se referir ao ato agora é outro, *apokteínein*, matar. Ou seja, agora que demagogicamente oferece solidariedade ao irmão, refere-se à morte de Ifigênia com um termo laico e não com um da ordem do religioso e do sacrifício legítimo, como o fizera anteriormente. Um outro personagem, por outros motivos, mostrará também uma oscilação em relação à compreensão da morte da princesa. O velho escravo, que acompanha tanto a angústia de Agamenon quanto a dor e o desespero de Clitemnestra fará uso de termos das duas naturezas, laica e religiosa.

No início da peça, ao falar com o general, refere-se ao sacrifício de Ifigênia com o termo *sphágion*.

É terrível o que ousaste fazer, rei Agamenon
Assim prometeste tua filha como esposa ao filho da deusa

¹⁹⁵ Ed. H. C. Günther, vv. 480-484.

E a conduzes como vítima, *sfágon*, oferecida aos Dánaos.¹⁹⁶

No entanto, ao revelar a Clitemnestra (a quem diz dever mais obediência por ser escravo da família de Tíndaro), refere-se à morte de Ifigênia com um termo laico: 'Tua filha, seu pai está prestes a, com suas próprias mãos, matar, ktánein.' v. 873. A mudança, neste caso, explica-se pela sabedoria do velho escravo que certamente aprendeu ao longo da vida ser mais prudente adequar seu discurso ao interlocutor.

Assim, a análise dos termos ligados ao sacrifício ou ao assassinato de Ifigênia revela a dubiedade desse ato ao longo da peça *Ifigênia em Áulis*. Se encarado como atendente à exigência da deusa, torna-se, como para Agamenon, uma vívima sacrificial legítima, *thusía*, como prova a eficácia do sacrifício. De fato, com a morte da *parthénos*, os ventos voltam a soprar.

Se encarado como um ato ímpio, como por Aquiles, é um assassinato. Mas o entendimento mais instigante é o de Clitemnestra, que, em seu desespero materno fixa-se na imagem do sangue derramado de Ifigênia. Seu ponto de vista questiona a legitimidade não apenas do sacrifício da filha, mas da própria guerra de Tróia.

A análise dos termos ligados ao sacrifício revela, portanto, a riqueza do texto grego que criava o impacto dramático da peça. Ao leitor moderno, porém, os sentidos profundos da tragédia perdem-se na passagem para as línguas modernas que, logicamente, não possuem um léxico tão detalhado no que se refere ao sacrifício.

¹⁹⁶ Ed. H. C. Günther, vv. 133-135.

Agamenon, Menelau e Odisseu: as dimensões do político na *Ifigênia em Áulis*

Conforme discutido no primeiro capítulo desta tese, Eurípides tem uma forte tendência a refletir, em suas tragédias, sobre os acontecimentos históricos que vivencia. Quando se trata da guerra, seja na *Ifigênia em Áulis* ou em outras peças do tragediógrafo, seu termo de comparação é o conflito bélico que vivenciou durante a maior parte de sua vida madura, a Guerra do Peloponeso. Iniciada quando Eurípides tinha por volta de 50 anos, somente teve o seu fim, trágico para os atenienses, um ano após a sua morte.

Dada a importância, não somente histórica, mas também dramática desse conflito, visto que seus reflexos fazem-se sentir em grande parte da obra de Eurípides, e em especial na *Ifigênia em Áulis*, que tematiza diretamente a guerra e os personagens nela envolvidos, cremos ser relevante desviarmos novamente a análise das tragédias para ilustrar a Guerra do Peloponeso, sem, no entanto, ter intenção de ser exaustivos. Teremos assim a oportunidade de analisar três personagens, Menelau, Odisseu e o próprio Agamenon, cuja dimensão política ainda não teve destaque nesta tese.

7.1 A Guerra do Peloponeso

O conflito iniciado em Atenas sob o domínio de Péricles em 431 a.C. teve, na sua origem, interesses imperiais. Córcira, uma colônia coríntia que há muito se afastara de sua metrópole, entra em conflito com essa pela posse de Epidamo. A colônia pede, então, auxílio aos atenienses que vêem nisso uma oportunidade de obter mais um aliado, o que geraria mais tributos e uma expansão do império na direção do Ocidente. Esse apoio, no entanto, significaria abrir hostilidades contra Corinto, que fazia parte da liga do Peloponeso e que, logicamente, recorreria a Esparta que não via com bons olhos a expansão ateniense.

Os motivos da guerra, no entanto, não foram apenas a ambição imperialista, visto que também um conflito ideológico serviu-lhe de motor. Depois das Guerras Médicas, com o fortalecimento dos ideais democráticos sob o governo de Péricles, ficara mais clara a oposição entre duas concepções opostas de pólis. De um lado, estava a oligarquia espartana, de outro, a democracia ateniense.¹⁹⁷

A guerra, que durou mais de 25 anos, dos quais apenas seis foram de trégua (Paz de Nícias 421-415), foi exaustiva e desgastante para ambos os lados, mas foi mais dramática para Atenas, que, logo em seu início, foi assomada por uma peste resultante, muito provavelmente, da aglomeração do povo que Péricles fizera trancar-se dentro das fortificações, incluindo os homens do campo, a fim de salvá-los dos constantes ataques espartanos. Um quarto da população da cidade sucumbiu, inclusive Péricles.

A morte desse líder foi um grande golpe para os atenienses. Tucídides, seu contemporâneo, (II, 65, 9) o descreve como um homem íntegro, que chegara ao poder por meios honestos¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Cf. Berr (sd); BURNS (1968); Cartledge (2002). E, sobretudo, para essa visão do conflito bélico como ideológico, Mossé (1971).

¹⁹⁸ Ele era de um desinteresse absoluto, sem atentar contra a liberdade; ele continha o povo que conduzia, muito mais do que era conduzido por ele. Tendo adquirido sua influência por meios honestos,

Il était d'un désintéressement absolu sans attenter à la liberté ; il contenait la multitude qu'il menait, beaucoup plus qu'elle ne le menait. N'ayant acquis son influence que par des moyens honnêtes, il n'avait pas à flatter la foule. Grâce à son autorité personnelle, il pouvait lui tenir tête et même lui montrer son irritation. Chaque fois que les Athéniens s'abandonnaient à contretemps à l'audace et à l'orgueil, il les frappait de crainte s'ils s'effrayaient sans motif, il les ramenait à la confiance. Ce gouvernement portant le nom de démocratie, en réalité c'était le gouvernement d'un seul homme. Mais ses successeurs, dont aucun n'avait sa supériorité et qui voulaient tous se hisser au premier rang étaient portés, pour flatter le peuple, à lui abandonner les affaires." Thucydide, II, 65. Trad. Jean Voilquin.

Após a morte de Péricles, toma o poder Kléos, um *estratego*¹⁹⁹ de espírito muito mais bélico que pacifista, o qual recusa uma proposta de paz em 425, respaldado pelo apoio que obtivera da Assembléia. O conflito, então, retoma com toda a força, até a derrota dos atenienses que perdem, para o rei espartano Brasidas, Anphipolis, cidade estratégica para Atenas, no mar Egeu. Em 421, tendo morrido no combate tanto Kléon quanto Brasidas, estabelece-se uma trégua que evolui para o período mais longo de paz no decorrer da guerra.

A trégua é quebrada por Atenas em 415, quando esta cidade empreende uma expedição à Sicília que se mantivera fiel a Esparta e onde estava situada Siracusa, colônia de Corinto, com quem, desde o início da guerra, Atenas mantinha uma relação de animosidade. O conflito desenrola-se ainda por onze anos, no fim dos quais uma Atenas enfraquecida por tanto tempo de guerra é cercada pelos lacedemônios até que a população, faminta, é obrigada a ceder.

não precisava adular a multidão. Graças a sua autoridade pessoal, podia resistir-lhes e mesmo mostrar-lhe sua irritação. Cada vez que os atenienses se abandonavam às dificuldades, à audácia e ao orgulho, ele infundia temor; se assustavam-se sem motivo, ele lhes recuperava a confiança. Esse governo que levava o nome de democracia, na realidade, era o governo de um só homem. Mas seus sucessores, dos quais nenhum lhe era superior e que queriam todos se elevar ao primeiro escalão, eram levados, por adular o povo, a abandonar-lhe os negócios. Thucydide, II, 65. (tradução nossa a partir do francês)

¹⁹⁹ Magistrado supremo, encarregado, mais particularmente de conduzir operações militares.

O ponto de vista amargo de Eurípides não reflete em suas peças um líder como o Péricles descrito por Tucídides, ao contrário, parece acentuar sua ausência e sua necessidade ao colocar em cena personagens como o Agamenon descrito por Menelau nos versos 334-375, já analisados neste estudo, o próprio Menelau e mesmo Odisseu, como veremos adiante.

Eurípides parece espelhar-se em um outro tipo de líder, marcante na guerra do Peloponeso, que, tem, como seu exemplo máximo, Alcebíades. A descrição de Plutarco, que, embora tardia, baseia-se em relatos da época, o revela como uma espécie de exemplo de uma juventude bela, mas sem escrúpulos. Além disso, mesmo suscitando lendas, todas concordam entre si, sobre a personalidade do jovem ateniense. O extravagante Alcebíades possuía um espírito vaidoso ao extremo, revelado já na sua infância, através de alguns episódios de caráter cômico relatados pelo mesmo autor, como, por exemplo, quando se exercitava na luta e iniciava a ser subjugado pelo adversário, ameaça morder a mão do outro menino que protesta dizendo: “mordes como uma mulher?” ao que Alcebíades responde: “não, como um leão!”.

Outro episódio ilustrativo de seu precoce talento para a persuasão, que tanto lhe foi útil na guerra e como na vida civil, é quando, instado por seu professor a aprender a tocar o aulos²⁰⁰, argumenta entre outras coisas, que o instrumento deve ser deixado aos filhos de Tebas, visto que esses não são bons oradores, e os atenienses devem exercitar-se em instrumentos mais nobres, como a lira, que permite, simultaneamente, tocar e cantar ou falar.

O rapaz não apenas se livrou das lições que lhe desagradavam, mas causou um pequeno motim entre os outros que se recusaram igualmente a aprender o aulos, considerado, então, graças a sua argumentação, indigno, a ponto desse instrumento ser excluído dos estudos liberais. O exemplo anedótico tem a intenção de mostrar que, desde a infância, Alcebíades já possuía o talento oratório de que se utiliza a fim de

²⁰⁰ Espécie de oboé de dois tubos, que eram soprados simultaneamente.

atingir seus objetivos. A capacidade oratória, como já visto, era a marca da educação sofisticada, tão importante na Atenas do século V.

Mas, mesmo que não nos atenhamos a essas anedotas de historicidade pouco confiável, alguns traços da descrição do general grego coincidem com os líderes das peças de Eurípides. Não se pode dizer que um de seus personagens reflita diretamente a figura de Alcebiades, mas cremos que Eurípides utiliza-se dele em suas peças para fazer uma dura crítica aos homens no comando da guerra em seu tempo. Assim os traços que descrevemos aqui, na figura desses generais servem para ilustrar que tipo de figura histórica o tragediógrafo tem em mente ao compor seus personagens. A inconstância pela qual ficou conhecido na tradição grega parece assemelhar-se à inconstância de Menelau, esse espírito fluido que não tem escrúpulos em adaptar-se às novas circunstâncias a fim de dar prosseguimento aos seus próprios objetivos. Jacqueline de Romilly (1999), que dedicou todo um livro a Alcebiades descrevendo-o como aquele que “a incarné et poussé à l’extrême, l’image des ambitions personnelles prenant le pas sur l’intérêt commun.” P. 11.

Alcebiades, condenado à morte em Atenas pela participação na mutilação das estátuas de Hermes, refugiou-se entre os lacedemônios e os auxiliou contra seus concidadãos. Caindo em desgraça também entre os espartanos (diz a tradição que teria seduzido a esposa do rei Agis e teria mesmo tido com ela um filho), associa-se a Tissapherne, satrape²⁰¹ do rei Persa Autaxerxes. Assim, em sua trajetória, o estrategista esteve tanto nos dois lados opostos do conflito grego quanto ao lado dos persas, inimigos históricos dos gregos.

Junto aos persas, inicia um perigoso projeto de convencer Tissapherne a afastar-se dos espartanos e aproximar-se dos atenienses, desde que estes adotassem a oligarquia. Seus projetos tiveram eco entre alguns atenienses que já pretendiam derrubar a democracia. No entanto, as negociações de embaixadores enviados por

²⁰¹ O satrape era um governador de províncias.

Atenas não levou a nada, Alcebíades querendo para si o mérito de tal vitória. Mas, mesmo sem o auxílio do estrategista ateniense, a oligarquia assumiu o poder em 411.

"Une assemblée fut convoquée à Colône, en dehors de la ville pour que la pression du démos urbain ne puisse se faire sentir. On soumit à cette assemblée un projet qui établissait en fait une nouvelle constitution: les *misthoi* étaient abolis, les conditions d'accès aux magistratures modifiées, une *boulè* 400 membres désignés par cooptation remplacerait la *boulè* de Cinq-cents dont les membres étaient tirés au sort. Enfin, ultérieurement, les Quatre-Cents dresseraient le catalogue des cinq mille citoyens auxquels serait réservée la plénitude des droits politiques. Mossé (1971, p. 86)²⁰²

No entanto, os soldados da frota ateniense que se encontravam na democrática Samos rejeitaram a oligarquia e resistiram, ameaçando impedir que os navios que restavam aos oligarcas circulassem. Essa resistência foi possível, visto que tal cidade era suficientemente independente e poderosa e os soldados detinham a maior parte da frota ateniense.

Eles elegeram Trasíbulo, um homem do povo, como trierarca²⁰³, o que era ilegal. Este, que era amigo de Alcebíades, convenceu-os a aceitá-lo em Samos onde foi eleito estrategista. Alcebíades, porém, não quis retornar imediatamente a Atenas, pois só queria voltar coroadado de glórias. Assim, convenceu os soldados a, ao invés de investir contra Atenas a fim de restituir a democracia, lançarem-se à reconquista das posições perdidas por Atenas. Obtém, graças a essa manobra, uma vitória em Abydos. Em 410, a democracia é retomada e o retorno de Alcebíades é votado. Em 407 ele, juntamente com Trasíbulo, é eleito pelo povo como estrategista.

²⁰² Uma assembléia foi convocada em Colono, fora da cidade, a fim de que a pressão do demos urbano não pudesse se fazer sentir. Submeteu-se a essa assembléia um projeto que estabelecia na realidade uma nova constituição: os *misthoi* estava abolidos, as condições de acesso às magistraturas modificadas, uma *boulé* de 400 membros designados por cooptação substituiria a *boulé* de quinhentos, cujos membros eram sorteados. Enfim, posteriormente, os quatrocentos elaborariam o catálogo dos cinco mil cidadãos aos quais seria reservada a plenitude dos direitos políticos.

²⁰³ O trierarca devia ser um ateniense de posses que era designado a fornecer o equipamento de uma Triera, o que lhe garantia o comando da mesma em caso de guerra.

Mas a instável vida desta particular figura ainda não chegara a seu termo. Em Notion, em uma batalha na qual ele não estava presente, seu general em comando sofre uma vergonhosa derrota. Aqueles que sobrevivem à batalha são massacrados. O povo, revoltado, destitui-o de suas funções. Alcebíades é novamente exilado em uma cidade da Frigia onde morre assassinado, sem ter revisto Atenas.

Figura memorável, é assim descrito por Plutarco:

Entre toutes ses qualités, Alcibiade possédait une adresse exceptionnelle qui lui gagnait tous les hommes. Il savait s'adapter et se conformer à leurs habitudes et à leur mode de vie, plus vite que le caméléon ne change de couleur. Et encore, il y a une couleur que cet animal, dit-on, est incapable de prendre: le blanc. Mais Alcibiade passait avec la même aisance du bien au mal, et du mal au bien. Plutarco, Alcebíades, capítulo XXIII, seções 4 e 5. trad. Ozanan (2001)²⁰⁴

O essencial dessa breve exposição sobre a vida e a personalidade de Alcebíades é a de mostrar como algumas das figuras de comando da Guerra do Peloponeso agiam, sobretudo, visando aos próprios interesses, sem preocupar-se com o bem de uma população que ora via-se obrigada a fechar-se nas fortificações da cidade para sobreviver aos ataques, ora devia enfrentar a fome causada pelas constantes incursões das tropas inimigas que, para enfraquecer Atenas destruía as plantações e consumia os rebanhos.

7.2 Odisseu

Na trama da peça *Ifigênia em Áulis*, mais de um personagem refletirá a mesquinhez de sentimentos que espelha as figuras ligadas à guerra histórica. Agamenon, realizando uma campanha eleitoral para conseguir realizar a ambição de comandar os exércitos pan-helênicos, Menelau, mais interessado em recuperar a

²⁰⁴ Entre todas as suas qualidades, Alcebíades possuía uma habilidade excepcional com que conquistava os homens: ele sabia se adaptar e se conformar a seus hábitos e ao seu modo de vida, mais rápido que o camaleão muda de cor. E ainda, há uma cor que esse animal, dizem, é incapaz de adotar: o branco. Mas Alcebíades passava com a mesma facilidade do bem ao mal e do mal ao bem.

esposa que nas perdas que uma guerra trará, e, ainda, há um que exerce uma forte influência sobre a trama da peça e acaba por determinar o rumo da tragédia.

Embora Odisseu jamais entre em cena, sua presença paira todo o tempo sobre Áulis como uma sombra ameaçadora. A primeira menção que se faz a ele surge no verso 204 quando o coro fala longamente sobre o catálogo dos navios e descreve os heróis ocupando o tempo ocioso no acampamento. Ele não é nominado diretamente, é apresentado como o filho de Laerte, *Laérta tókon*, filiação coerente com a épica homérica.

7.2.1 Odisseu filho de Sisifo

No entanto, na segunda referência feita a ele, no verso 525, sua origem é outra. Não mais filho de Laerte, mas de Sisifo. A mudança não é fortuita, essa nova filiação dirá muito da personalidade de Odisseu, não só na *Ifigênia em Áulis*, mas em *Hécuba* e na *Ifigênia em Táuris*, todas as peças de Eurípides. O mito ligado a Sisifo gira em torno da *métis*, da habilidade ligada à esperteza. Segundo algumas versões do mito, para puni-lo por ter denunciado o rapto de Égina, filha de Asopos, por Zeus, o deus lhe teria enviado Thánatos, a morte. Mas, ao invés de ser por ele capturado (a morte na mitologia grega é uma figura masculina) pega-o de surpresa e amarra-o. Ninguém mais, é claro, morre. Zeus pessoalmente deve libertar Thánatos a fim de que ele possa retomar seu ofício e o destino dos mortais cumpra-se.

Sisifo, com Thánatos liberto, morre, mas, antes disso, convence sua esposa a não lhe prestar nenhuma forma de homenagem fúnebre e nenhum sacrifício. Chegando diante de Hades, convence-o a deixá-lo retornar para castigar a esposa ímpia. Assim, graças à mentira com que enganara um deus, vive o resto de seus dias. Quando morre de velhice recebe, finalmente, seu castigo. É condenado a arrastar, morro acima, uma enorme rocha. Ao chegar ao cume a pedra rola para baixo e ele deve refazer o percurso, que se repetirá por toda a eternidade. Um castigo à altura do crime de ter enganado Thánatos e Hades.

Vi, também, Sísifo, e o modo por que ele, com pena indizível,
 Com as mãos ambas tentava arrastar uma pedra enormíssima.
 Firma os dois pés no chão duro, com ambas as mãos esforçando-se
 Para levar para cima o penedo; mas quando pensava
 Que já vencera o alto monte, com força outra vez retornava.
 Dessa maneira, até o planom rolava o penhasco impudente.
 Ele de novo a empurrá-lo começa, suor escorrendo-lhe
 Dos membros todos, enquanto a cabeça de poeira se cobre. Od. XI, 593-600

Dettienne e Vernant (1974) o definem como o detentor de uma *aiolómetis*, termo composto pelo substantivo *aiólos*, vivaz, ágil, e *métis*, astúcia. O termo que dá a idéia de movimento torna ainda mais expressivo o castigo eterno de Sísifo, que é condenado à imobilidade, ainda que disfarçada em movimento.

7.2.2 Odisseu *polúmetis*

A associação de Odisseu a Sísifo reforça a idéia do homem *polúmetis*, epíteto de Odisseu em Homero, que significa o detentor de todos os artifícios de inteligência. Na épica homérica, a astúcia desse personagem vale à Grécia a vitória sobre os troianos, uma vez que o cavalo de Tróia é uma invenção sua. Esse tipo de inteligência é associada também diretamente a Atena, deusa da sabedoria, ela mesma nascida da cabeça de Zeus que engolira a prudência, Sofrosine. Ela simboliza a capacidade de vencer o inimigo não pela violência, mas pelo uso de expedientes.

Na Odisséia, capítulo IX, essa capacidade de Odisseu mostra-se de forma muito clara, por exemplo, quando o péliba vê-se em apuros, aprisionado na caverna de Polifemo, na ilha dos Ciclopes. A força e a violência não poderiam salvá-lo e a seus homens, dados a força e o tamanho colossal do adversário. Assim, ele, ao ser perguntado pelo gigante sobre seu nome diz chamar-se Outís, Ninguém.

Por um outro golpe de astúcia, apresenta a Polifemo uma iguaria que esse ser sub-humano desconhece, o vinho. Após embriagá-lo, aproveitando-se do sono profundo em que caíra, Odisseu vaza o único olho do gigante. Cego, pede ajuda aos irmãos que, ao escutá-lo dizer ter sido ferido por Ninguém, não vêm em seu auxílio. 'Oh amigos, ninguém, *outís* me mata com esperteza, *dólo*, e não por violência, *bíesin*.' Od. IX, 408.

E, como se não bastassem esses dois estratagemas, Odisseu e seus companheiros, apenas conseguem escapar da caverna por outro expediente. Amarrados aos ventres das ovelhas de Polifemo conseguem sair, pois o gigante, agora cego, apalpa o dorso dos animais e não percebe o artifício desse homem, *polúmetis*.

A astúcia de Odisseu, que pode ferir a sensibilidade moderna cuja ética prega a verdade e a transparência é, no entanto, no mito grego tradicional, motivo de louvor e admiração. Graças à sua inteligência o cerco de dez anos em torno de Tróia pôde, finalmente, ter fim, e é graças também a ela e à ajuda da astuta Atena que o herói pôde retornar à Ítaca são e salvo depois de outros dez anos sendo perseguido por Posêidon, em seu caminho de retorno.

Na tragédia de Eurípides, no entanto, a *polúmetis* de Odisseu assumirá uma outra feição. Ao invés do salvador dos gregos, o filho de Sisifo surgirá como uma criatura ambiciosa e fria, interessada em usar a astúcia e a força de persuasão para atingir os próprios objetivos. Em *Hécuba* ele será o encarregado da tarefa de levar Polixena ao sacrifício, incumbência que realiza sem nenhuma demonstração de piedade ou constrangimento.

Os aqueus decidiram que tua filha Polixena
Será degolada, *sfáxai*, sobre o túmulo de Aquiles.
Eles me encarregaram de vir buscá-la
E conduzi-la até lá. O filho de Aquiles foi designado
A presidir o sacrifício, *thúmatos*, do qual será o sacerdote.
Eis o que te ordeno: não me obrigue a arrastá-la com violência

E não me oponha nenhuma resistência.²⁰⁵

Sua atitude determinada e, pode-se dizer, impiedosa diante da mãe que tenta inutilmente proteger a filha remete à tarefa semelhante por ele exercida na *Ifigênia em Áulis*. Como em *Hécuba*, é ele o encarregado de vir buscar Ifigênia para o sacrifício. Embora não se faça presente em cena, é com a mesma determinação que levará a jovem.

Clitemnestra. Alguém virá tomar minha filha?

Aquiles. Virão aos milhares. Os conduzirá Odisseu

Cl. O filho de Sisifo?

Aq. Ele mesmo.

Cl. Por ação sua ou por ordem do exército?

Aq. Escolhido mas voluntariamente²⁰⁶

É assim, voluntariamente, *hékōn*, que virá buscar a jovem, sem temor de atrair para si o miasma, como sugere Clitemnestra pelo uso do verbo *miaifoneín*, no verso 364. Hécuba, na continuidade da cena supracitada, apela ainda para a gratidão de Odisseu, evoca o episódio ocorrido ainda durante a guerra quando ele se infiltrara em Tróia. A rainha afirma. “E eu te salvei, te deixei partir.” v. 247. Odisseu, em resposta, afirma lembrar-se bem do episódio em que utilizara de toda a sua inteligência, dizendo tudo o que fosse necessário para se salvar. Mas, diante das súplicas de Hécuba, responde apenas que está pronto a devolver o favor salvando-a, mas não à sua filha. vv. 300 ss. Justifica-se dizendo ser seu direito legítimo exigir as honras que lhe são devidas.

Conhecendo o contexto da obra de Eurípides e sua freqüente amargura diante das figuras de comando, pode-se interpretar essa negatividade do uso da astúcia e da inteligência do discurso como uma crítica ao mau uso da palavra na Atenas clássica, preparada, sobretudo, pelo ensino sofístico²⁰⁷. São sempre expressivas em Eurípides

²⁰⁵ Ed. E. P. Coleridge, vv. 220-226. Disponível em <http://perseus.tufts.edu>

²⁰⁶ Ed. H. C. Günther, vv.1360-1363.

²⁰⁷ Cf Romilly (1999, p. 25)

as alerações em relação à tradição. Com a transformação da figura de Odisseu não é diferente. Vemos aqui mais uma crítica àqueles que exercem o poder na sociedade representada pelo tragediógrafo.

Na *Ifigênia em Táuris*, interpretando *a posteriori* os eventos de Áulis, a sacerdotisa, no prólogo, culpa Odisseu por sua morte. “As mentiras, *tékhnai*, de Odisseu souberam separar-me de minha mãe, para o casamento, como me diziam, com Aquiles.” v. 24. O termo utilizado por Ifigênia é pleno de significado. *Tékhne* significa habilidade, técnica e remete para o campo semântico da *métis*, ao significar, também, estratégia, astúcia. Trata-se do mesmo tipo de associação que é feita na *Ifigênia em Áulis* com Sisifo, que, com astúcia, enganou a própria morte.

A outra forte presença de Odisseu na *Ifigênia em Áulis* faz-se sentir logo após a reviravolta de ânimo de Menelau (474 ss.). Agora apoiando o irmão, sugere que envie a filha novamente para casa. Agamenon argumenta que atrairá a ira dos exércitos quando Calcas revelar-lhes o conteúdo do oráculo. A solução apresentada por Menelau parece simples: eliminar o adivinho. O estratagema não é recusado por Agamenon que, no entanto, evoca um perigo maior.

Ag. Não temes esse outro perigo que me vem à mente?

Men. Como adivinhar se não o explicas?

Ag. O filho de Sisifo sabe de tudo.

Men. Não é Odisseu que a ti ou a mim ferirá.

Ag. Ele sempre foi instável, vai com a massa, *ókhlou*.

Men. A ambição, *filotimía*, é um mal terrível que o possui.²⁰⁸

O termo usado para definir Odisseu é *poikílos*, instável, mutável. Seu sentido primeiro, no entanto, é também expressivo: aquele que tem muitas cores. O tipo de imagem utilizada é a mesma de que se serve Plutarco, no trecho supracitado, para definir Alcebíades. Embora a tragédia seja muito anterior à descrição do historiador é a idéia dessa capacidade política de adaptar-se a cada situação que está em jogo. Assim,

²⁰⁸ Ed. H. C. Günther, vv.522-527

Odisseu, novamente denominado filho de Sisifo, é visto como um político que muda de pele a cada nova necessidade e utiliza-se disso para conduzir o povo para onde. Menelau afirma, no verso 525 que a ambição de Odisseu não pode destruí-los. Mas essa não é a opinião de Agamenon, ele imagina Odisseu contando aos argivos o oráculo a fim de exortá-los a matar os atridas. E mais, caso fuja para casa, o *estratego* imagina os exércitos gregos, conduzidos pelo filho de Sisifo, indo até Argos sacrificar Ifigênia à deusa e matá-lo.

Clara está a negatividade que esse personagem assume tanto em *Hécuba e Ifigênia em Táuris* quanto na *Ifigênia em Áulis*. A inteligência de Odisseu aproxima-se da *métis* do polvo, tal como a definem Dettienne e Vernant (1974).

Le modèle proposé, c'est le *polútropos*, l'homme aux mille tours, l'*epistrophos anthrópon*, tournant vers chacun un autre visage. Pour toute la tradition grecque, il porte un nom. Ulysse, le *polúmetis*, celui-là même dont Eustathe disait : c'est un poulpe. Mais le poulpe ne caractérise pas seulement un type de forme d'intelligence : le *polúplokou nóema*, une intelligence en tentacules. Cette intelligence 'de poulpe' se manifeste en particulier dans deux types d'hommes, le sophiste et le politique, dont les vertus et les fonctions dans la société grecque s'opposent et se complètent comme se répondent et se différencient les deux plans de la parole et de l'action. Dettienne e Vernant (1974, p. 47)²⁰⁹

7.3 Menelau

Menelau, cuja acusação feita à inconstância do irmão já foi examinada nesta tese, também é um personagem controverso na *Ifigênia em Áulis*. Sua inconstância, ao

²⁰⁹ O modelo proposto é o *polútropos*, o homem das mil reviravoltas, l'*epistrophos anthrópon*, transformando-se em qualquer outro rosto. Para toda a tradição grega, ele tem um nome. Ulisses, o *polúmetis*, o mesmo de que Eustáquio dizia: é um polvo. Mas o polvo não caracteriza somente um tipo de forma de inteligência: o *polúplokou nóema*, uma inteligência em tentáculos. Essa inteligência 'de polvo' manifesta-se em particular em dois tipos de homens, o sofista e o político, cujas virtudes e funções na sociedade grega opõem-se e completam-se como se correspondem e diferenciam-se os dois planos a palavra e da ação.

contrário da de Agamenon, no entanto, apenas oculta uma mente focada em seus objetivos e disposta, para atingi-los, a fazer o que for necessário. No início da trama, Agamenon explica ao velho como o oráculo de Calcas havia indicado que, se fosse realmente a vontade dos gregos marchar contra Tróia, seria necessário sacrificar Ifigênia.

Nesse momento, o general dos exércitos gregos decide licenciar as tropas e retornar para casa, visto que não seria capaz de levar a própria filha à morte, *hôs oúpot' an plás thugatéra ktaneín emén*. Esse verso está em direta oposição à fala de Menelau nos versos 359-360 quando afirma que Agamenon recebera com um coração alegre, *hésteis fréna*, a notícia do sacrifício.

Qual dos dois discursos é o verdadeiro? O de Menelau ou o de Agamenon? Tomando a trama como um todo, poder-se-ia inclinar na direção de Agamenon. Sua relutância inicial diante do sacrifício da filha é coerente com sua posterior mudança de intenções e a tentativa de salvá-la da morte. A peça mostra-o mais como um fraco que como um ser impiedoso ou cruel. Sob esse ponto de vista, a atitude do general de desviar o rosto no momento da imolação da filha estaria também coerente com a atitude de um pai que verdadeiramente demonstra afeto pela filha. Ele é o oposto, como já visto, do frio Agamenon de Ésquilo.

No verso 331, quando Menelau acabara de interceptar a carta de Agamenon que impediria a vinda de Ifigênia, Agamenon afirma: “Isso não é horrível, *deiná?* Tu não me deixarás dirigir, *oikeín*, a minha casa?” O sentido primeiro da frase está relacionado ao velho escravo, que o irmão pretende castigar, passando por sobre a sua autoridade. Há, no entanto, um segundo sentido, subjacente a esse, embora mais amplo. Na realidade, ao pressionar o irmão a sacrificar a sobrinha, Menelau está tentando dirigir uma casa que não é a sua. A decisão sobre o destino da filha cabe ao pai. No caso de Ifigênia, ela torna-se muito mais grave, uma vez que não se trata da mera escolha de seu marido, mas da sua própria possibilidade de continuar entre os vivos.

Menelau mostrara-se um manipulador quando da revelação do oráculo e continuará seguindo essa mesma atitude durante toda a trama da peça. À pergunta proferida no v. 331, Agamenon não obtém uma resposta, mas uma afirmação evasiva: “tu tens um coração, *froneís*, tortuoso. Uma coisa agora, outra antes, outra ainda no momento seguinte.” v. 332. Mas, se tomarmos como verdadeira a afirmação de Agamenon nos versos 90 ss., seu espírito não é tortuoso, como poderia parecer em um primeiro momento, mas apenas sofrera um desvio, por influência do irmão.

Menelau tentaria, assim como um sofista, distorcer os fatos através de um discurso engenhoso. Esse fato é reconhecido pelo próprio Agamenon no verso seguinte, 333, “Mas que finório! A língua hábil é odiosa.” A acusação poderia ser dirigida a qualquer político ou a qualquer sofista. É o mesmo discurso hábil, que Fedra condenara no *Hipólito*, que Eurípides está aqui evocando. A afirmação de Agamenon nesse verso pode colocar em dúvida todo o discurso de Menelau, embora a descrição feita do irmão continue sendo uma dura crítica aos homens em posição de comando e a seus estratégias, sobretudo pela generalização feita nos versos 366ss.

A resposta de Agamenon às acusações revela os motivos excusos que movem Menelau. Não é aos gregos que a carta levada pelo escravo trará desonra, como afirmara no verso 308 “Tu não deverias trazer o mal a toda a Grécia’, *pâsin Hellesin*.” O mal que a desistência da guerra trará atingirá diretamente o próprio Menelau que é motivado pelo desejo provocado por uma mulher adúltera e não pelos interesses comuns de seu povo.

Me diz, por que esta explosão terrível, os olhos injetados de sangue?
 Quem te faz injustiça? De que precisas? Desejas tomar uma esposa honesta?
 Eu não teria uma para te oferecer. Aquela que tinhas, mal
 governaste. Eu deveria pagar pelos teus males, sem ter cometido erro?
 Não é a minha honra que te corrói, mas precisas abraçar
 Uma bela mulher. Em detrimento da razão
 E do bem. Prazeres maus de um homem perverso.²¹⁰

²¹⁰ Ed. H. C. Günther, vv. 381-386.

Ao fazer essa reprimenda ao irmão, não é apenas a ele que Agamenon condena, mas à própria guerra. Assim como Clitemetra havia feito nos versos 1165 ss.. Mas há ainda na peça um outro traço que indica a falta de confiabilidade do discurso de Menelau. Quando, depois da chegada de Ifigênia, ele volta à cena e diz ter refletido sobre os acontecimentos e de ter visto a loucura que é o sacrifício da sobrinha, o coro, em resposta afirma: “Nobres palavras, dignas de Tântalo, filho de Zeus/ tu não fazes vergonha a teus ancestrais.” v. 505.

Tântalo, no entanto, não é simplesmente o filho de Zeus, mas aquele que tentou enganar os próprios deuses. A afirmação, que tem uma forma elogiosa, carrega um sentido mais amplo. Se Menelau não faz vergonha a seus ancestrais, perpetradores de crimes monstruosos é porque ele mesmo se prepara para dar a sua contribuição à linhagem, condenando à morte a inocente Ifigênia a fim de recuperar uma esposa que é considerada por todos indigna de qualquer esforço.

7.4 Escolha da guerra

A atitude de Menelau, assim, aponta que os motivos da guerra, e, portanto, o sacrifício, não são dignos da movimentação dos exércitos pan-helênicos. E se a guerra não se justifica, seria possível evitá-la? A resposta seria, em princípio, não, se levarmos em conta a realidade ampla do mito e mesmo da história, ao menos sob o ponto de vista dos gregos do século V. A platéia que assistia à apresentação da tragédia sabia, desde o primeiro momento da peça, que o plano de Agamenon de procurar salvar a filha falharia, pois acredita que a guerra tinha-se realizado. Passa, portanto, a assistir a uma trama cujo fim, em linhas gerais, já conhece. O interesse que a peça desperta está mais ligada às atitudes e posturas assumidas por cada um dos personagens, essas sim, passíveis de modificação por parte do tragediógrafo.

7.4.1 Livre arbítrio e determinismo

No entanto, se atentarmos para o plano das personagens, a realidade é outra, no início da peça o sacrifício de Ifigênia não é inevitável. O sacrifício da jovem está condicionado à guerra, e se esta não está pré-determinada, ele também não. Mas, ao fazer essa afirmação, entramos em um assunto muito delicado, que é o do determinismo e fatalismo dos gregos. Em toda a tragédia grega, de Ésquilo a Eurípidés, os personagens estão fadados à ruína. Essa é a própria natureza do discurso trágico.

É necessário, portanto, antes de prosseguirmos, esclarecer o que compreendemos pelas idéias de vontade e livre arbítrio. Algumas definições iniciais trazem aquilo que é essencial a esses conceitos. John Martin Fischer, em *Libre Arbitre et Determinisme*²¹¹, define a vontade da seguinte forma:

Au sens étroit, la volonté est la faculté d'où sont issues les volitions – en tant qu'événements mentaux d'un type spécifique. Dans un sens plus large, on peut parler de la volonté d'un individu comme consistant en sa préférence établie ou dominante, en son désir le plus intense, et sa valeur fondamentale, etc. Fischer, In : Canto-Sperber (2004, p. 1101)²¹²

No mesmo sentido está a definição de Vernant, para o mesmo conceito:

Pour l'homme des sociétés contemporaines d'Occident, la volonté constitue une des dimensions essentielles de la personne. On peut dire de la volonté qu'elle est la personne vue dans son aspect d'agent, le moi envisagé en tant que source d'actes dont il n'est pas seulement responsable devant autrui mais où il se sent lui-même intérieurement engagé. Vernant (2001, p. 43)²¹³

²¹¹ In: CANTO-SPERBER, Monique. *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*. Tome II

²¹² Em um sentido estrito, a vontade é a faculdade de onde brotam as volições – enquanto acontecimentos mentais de um tipo específico. Em um sentido mais abrangente, pode-se falar da vontade de um indivíduo como consistindo em sua preferência estabelecida ou dominante, em seu desejo mais intenso, e seu valor fundamental, etc.

²¹³ Para o homem das sociedades ocidentais contemporâneas, a vontade constitui uma das dimensões essenciais da pessoa. Pode-se dizer da vontade que ela é a pessoa vista no seu aspecto de agente, o eu

Há uma diferença importante entre as duas definições acima. Ambas afirmam que, para que exista a vontade, é necessário também que exista um indivíduo, compreendido como uma unidade psicológica capaz de um movimento volitivo. Vernant, que, no entanto, ao formular sua definição, já tem em mente o problema da diferenciação desse conceito do Ocidente moderno para a Grécia Antiga, destaca um outro fator que ele considera essencial para a vontade: o indivíduo como agente autônomo que pode ser moralmente responsabilizado pelos seus atos. Quanto a esse indivíduo, a definição dada por Vincent Descombes (2004) vai no mesmo sentido de Vernant quando define o sujeito como complemento de agente:

Un tel sujet doit avoir des traits requis pour jouer le rôle d'un agent: *il faut qu'il soit, non seulement identifiable comme un individu, mais présent dans le monde à la façon d'une puissance causale*. Ce sujet a donc tous les traits d'une substance ou, pour employer le terme technique traditionnel, d'un *suppôt*.
Descombes (2004, p. 15)²¹⁴

A vontade, assim concebida, não pode ser dissociada de dois valores fundamentais: em primeiro lugar, o indivíduo é a fonte de seus atos, isto é, ele é um agente autônomo; em segundo, que é consequência direta do primeiro, o indivíduo assim definido é o responsável moral por suas escolhas e atitudes. Essas definições, como fica bem claro na afirmação acima de Vernant, foram criadas para e a partir do Ocidente moderno.

Para os gregos, a questão da responsabilidade também é um motivo controverso e digno de reflexão. Tanto na literatura como na filosofia e mesmo na história, as questões relativas à vontade autônoma e à responsabilidade moral mostram-se como ponto problemático freqüentemente discutido. A representação

considerato como fonte de atos dos quais ele não só é responsável diante de outrem, mas dos quais se sente ele mesmo interiormente engajado.

²¹⁴ Um tal sujeito deve ter alguns traços requeridos para representar o papel de agente: *é preciso que seja, não somente identificável como um indivíduo, mas presente no mundo como uma potência causal*. Esse sujeito tem, portanto, todos os traços de uma substância, ou para empregar o termo técnico tradicional, de um agente. (grifos nossos)

literária desses conceitos, nos diversos momentos da história grega são representativos de mudanças fundamentais nas concepções éticas, religiosas e sociais.

Inseparável do conceito de vontade, no entanto, está o conceito do livre arbítrio, uma vez que um indivíduo, como definido acima, só existe se tiver a possibilidade de agir livremente sobre o mundo em que vive.

Nous dirons ainsi qu'un individu dispose de son libre arbitre dans la mesure où il possède le type de contrôle généralement associé (d'une manière ou d'une autre) à la responsabilité morale – nous admettrons, autrement dit, que le libre arbitre consiste dans le type de contrôle qui est en rapport avec la responsabilité morale. Fischer, In : Canto-Sperber (2004, p. 1101)²¹⁵

Um agente que possui livre arbítrio é aquele que é moralmente responsável por sua conduta ou que, sendo responsável, pode controlá-la:

Lorsqu'une personne possède ce type de contrôle, sa conduite lui est attribuable en un sens important, dans la mesure où la personne en question introduit, par la conduite qu'elle adopte une différence significative dans le monde. Fischer, In : Canto-Sperber (2004, p. 1101)²¹⁶

Não há dúvida, na *Ifigênia em Áulis*, que a responsabilidade do sacrifício/assassinato de Ifigênia recairá sobre Agamenon. O fato de tratar-se de um pedido de Ártemis não exclui a culpabilidade do pai se ele aceitar levar a filha à morte. Eurípides, pela ausência da deusa em cena, enfraquece o caráter religioso do ato a reforça seu conteúdo político. Embora a influência da deusa seja importante à simbologia da peça, como já visto, em poucos momentos ela é nominada e personagens como Clitemnestra e Aquiles, por exemplo, parecem ignorar o oráculo ou

²¹⁵ Nós diremos, assim,,que um indivíduo dispõe de seu livre-arbítrio na medida em que ele possui um tipo de controle geralmente associado (de uma maneira ou de outra) à responsabilidade moral – nós admitiremos, dizendo de outra forma, que o livre arbítrio consiste no tipo de controle que está em relação com a responsabilidade moral.

²¹⁶ Uma vez que a pessoa possui esse tipo de controle, sua conduta lhe é atribuível em um sentido importante, na medida em que a pessoa em questão introduz, pela conduta que adota uma diferença significativa no mundo. Idem.

ao menos intepretam o ato como se fosse inteiramente humano, sem atentar para sua origem religiosa.

Esse enfraquecimento das forças divinas que agiriam sobre os personagens é mais um reflexo da racionalização do teatro euripideano em que, em vários momentos, questiona-se se os deuses seriam realmente capazes de exigir atos tão ímpios dos mortais. Um exemplo dessa atitude está na Ifigênia em Táuris, quando, depois de capturados Orestes e Pilade, a sacerdotiza fala de suas funções como aquela que oficia os sacrifícios humanos em Táuris.

No que diz respeito à deusa, eu reprovó sua argúcia, *sophísma*.
Quando algum mortal tem contato com um assassinato, *phónou*,
Ou toca com a mão uma mulher à luz, ou mesmo um morto,
Ela afasta dos altares, porque ele foi conspurcado.
E ela tem prazer em ver imolar, thusías, os humanos. Como Leto
teria de Zeus podido conceber um ser tão ignorante, *amathián*. Eu, portanto,
julgo falso banquete oferecido aos deuses por Tântalo
Nem que eles tenham comido a carne de seu filho.²¹⁷

Ifigênia questiona, pela lógica, a possibilidade de um deus regozijar-se com o sacrifício humano. Seria incoerente Ártemis considerar um miasma um ser tocar uma mulher que acabara de dar à luz e ela mesma com prazer-se com algo como um assassinato. Nesta peça, e o mesmo pensamento se deixa entrever na *Ifigênia em Áulis*, o sacrifício é resultado de interesses excusos dos mortais e não dos deuses, como se pode deduzir dos versos a seguir.

Os daqui, eles mesmo sendo matadores de homens,
Eu creio que emprestam à deusa a própria crueldade.
Pois acredito que um deus não é mau em nada.²¹⁸

²¹⁷ Ed. Gilbert Murray. Vv. 380-388. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu>

²¹⁸ Ed. H. C. Günther, vv. 389-391.

7.4.2 Crença nos oráculos

O sacrifício, na *Ifigênia em Áulis*, e o adivinho são questionados em diversos momentos da trama, confirmando, ainda que de forma menos direta que nos versos supracitados, o enfraquecimento da influência ou da determinação divinas dos atos praticados pelos mortais e o conseqüente fortalecimento do livre arbítrio e da responsabilização de cada um por seus atos e escolhas. No verso 879, o velho escravo, ao explicar o motivo do sacrifício, que ele mesmo denominara de assassinato, *phoneúon*, no verso 875, diz ter sido este motivado por um oráculo: “Um oráculo, como, ao menos, diz Calcas, a fim de que o exército possa partir.” Na frase, o uso da partícula *ge*, cujo significado primeiro é ‘ao menos, de qualquer modo’, põe em dúvida a veracidade da proclamação de Ártemis e dá a entender que ela pode ter sido forjada pelo adivinho.

Em outros momentos da peça a idoneidade de Calcas é posta em dúvida. No verso 520, Agamenon afirma: “Toda a raça dos adivinhos é um flagelo de ambição, *philótimon kakón*.” A mesma idéia é proferida por Aquiles no verso 956 ss.:

O que é um adivinho?
 Aquele que diz um pouco de verdade, *olíg' alethé*,
 E muitas mentiras, *pollá pseudê*, tendo sorte
 Quando não tem sorte, está acabado.

Assim, com o enfraquecimento também na crença aos oráculos e aos adivinhos, fortalece-se ainda mais o livre arbítrio e, assim, o espaço para a decisão autônoma e responsabilização dos indivíduos por seus atos. Embora o público da tragédia saiba que a guerra ocorrerá e que, segundo essa versão do mito, Ifigênia deve morrer para possibilitá-la, Agamenon e os demais personagens não têm consciência disso e, portanto, agem como se estivessem tomando efetivamente suas decisões. A escolha supõe responsabilidade e Agamenon eventualmente pagará por seus atos.

Outro aspecto da *Ifigênia em Áulis* que reforça a noção da livre escolha é o freqüente questionamento do motivo e da legitimidade da guerra. Seus personagens parecem agir sob o pressuposto de que a armada pode ser dissolvida e o rapto de Helena pode ficar sem vingança. Já no início da trama, quando Agamenon explica ao velho escravo o motivo de ter mandado buscar a filha, não mostra a guerra como inevitável.

Estamos em Áulis, com a calma dos ventos
 Calcas o adivinho, no impasse em que estávamos
 Nos respondeu que deveríamos tomar Ifigênia, nascida de minha semente
 E sacrificar, *thúsai*, a Ártemis que habita nesta planície
 E que então haveria a travessia e a morte dos frígios
 Sacrificando-a. Não a sacrificando, isso não ocorreria.²¹⁹

Mesmo ao ouvir tal oráculo e ao admitir que esse seria o único modo de efetivar a guerra, sua primeira reação, segundo ele mesmo, é a de reenviar para casa a todos e esquecer o motivo da guerra.

Quando ouvi isso, disse a Taltibios
 De proclamar em alta voz que o exército seria licenciado, *aphíenai*
 Porque jamais eu teria força para matar, *ktaneín*, minha filha.²²⁰

6.4.3 Dissolução da armada

Apenas muda de idéia quando Menelau o dissuade desse plano, e decide-se a chamar Ifigênia. Não é dito de quem é a idéia de mandar buscar a jovem sob o pretexto do casamento, mas Agamenon afirma que Menelau, Odisseu e Calcas estavam cientes do plano.

Em um outro momento da peça, Aquiles dirige-se à tenda de Agamenon a fim de pedir explicações sobre a permanência em Áulis, visto não conhecer o oráculo. Ele

²¹⁹ Ed. H. C. Günther, vv. 88-93

²²⁰ Ed. H. C. Günther, vv. 94ss.

vem sendo pressionado pelos Mirmidões, seus homens, indignados com a longa imobilidade das tropas.

Se tu fazes algo, fá-lo, ou então conduz teu exército de volta para casa
sem esperar mais diante da indecisão dos atidas²²¹

Também para os homens de Aquiles a idéia de desistir da guerra não é absurda. O próprio Menelau, cuja sinceridade, no entanto, pode ser questionada afirma: “Que o exército seja dissolvido e deixe Áulis!” Na visão das personagens, portanto, antes da chegada de Ifigênia e da sombra ameaçadora de Odisseu que a razão última a qual impede o salvamento da jovem, a guerra poderia ser evitada.

Ela não é descrita na trama como vontade de Zeus, mas como escolha dos homens movidos pela sua ambição e interesses. Compreendendo a tendência de Eurípides de incluir em suas tramas questões de seu tempo é uma crítica dura à guerra fratricida entre Atenas e Esparta que está em questão.

7.4.4 Motivos da guerra

Em apenas dois momentos, o motivo da guerra é apresentado como sendo a causa pan-helênica, a resposta diante da afronta do estrangeiro que pode abrir um precedente perigoso para a Grécia. O primeiro deles surge no já estudado discurso acusatório de Menelau, especialmente no verso 370, quando lamenta pelo triste destino dos helenos.

De minha parte eu deploro o infortúnio da Grécia
Que pretendia fazer algo bom, vai deixar
Os bárbaros, esses nadas, rindo de nós por culpa de tua filha.²²²

²²¹ Ed. H. C. Günther, vv. 816-817.

²²² Ed. H. C. Günther, vv. 370-372.

É como ação gloriosa, portanto, que Menelau a evoca. Mas também Ifigênia, quando aceita seu destino heróico, descreve a guerra como legítima.

Para mim, nesse momento, toda a imensa Grécia olha
 É de mim que depende a saída das naus e a desgraça dos frígios
 Assim como o destino das mulheres por vir. Os bárbaros, mesmo que tentem
 não poderão mais raptá-las da infeliz Grécia
 uma vez tendo sido vingada a ruína de Helena, tomada por Páris.²²³

A diferença de intenções entre os dois discursos reforça a vileza de Menelau, movido por seus desejos, e a nobreza da atitude de absoluto altruísmo de Ifigênia. Essa visão da guerra, no entanto, perde espaço ao concorrer com outra, predominante que é a da visão do caráter ilegítimo da guerra. Agamenon aponta para o absurdo de ter que trocar sua filha por uma esposa vil.

Eu não matarei minha filha, e tua felicidade não
 sairá dos limites da justiça. O que queres
 é socorrer a pior das esposas.
 A mim as lágrimas consumirão dia e noite.
 Se contra os filhos que engendrei, ajo contra a lei e o direito.²²⁴

Nesse discurso, Agamenon mostra claramente como a morte da filha vai contra o direito, *diké*, termo que define a justiça humana e opõe-se a *thémis*, mais antigo, ligado à justiça divina. O primeiro sentido de *díke* é o de costume que acabou por derivar o sentido de justo, direito. Assim, a exigência de Menelau evoca o ato antinatural de um pai atentar contra a filha, ato no entanto que está em consonância à maldição familiar; e a injustiça de condenar o irmão, a fim de cumprir sua vingança pessoal. Diz também ser a atitude contra a lei, *ánoma*. O alfa privativo nega o termo *nómos*, lei, norma legal. Evoca por seu uso o estado de anomia que, mais que o estado de ilegalidade, traz a perigosa ameaça de uma sociedade sem regras. O ato

²²³ Ed. H. C. Günther, vv. 1377-1382.

²²⁴ Ed. H. C. Günther, vv. 396-399.

monstruoso vai contra a justiça, os costumes e mesmo contra as regras que fazem uma sociedade civilizada.

O motivo da guerra como uma troca injusta é trazida por Clitemnestra.

E se alguém pergunta por que tu queres matá-la, *kteneís*,
 Diz, o que responderás? Deves dizer isso:
 'A fim de que Menelau recupere Helena.' Bela resposta,
 Dar teus filhos para pagar por uma má mulher.
 A criatura mais odiosa compramos com nosso bem mais amado.²²⁵

A lógica de Clitemnestra é contundente. E sua proposta de democratizar o sacrifício ainda mais.

Tu deverias falar a linguagem da justiça, *díkaion*, entre os argivos:
 Querem, aqueus, navegar ao país frígio?
 Tirem na sorte o filho de quem deve morrer, *thaneín*.
 Pois isso seria a equidade e não que entregues
 Tua filha como vítima, *sphágion*, para os dánaos.
 Ou então Menelau matar Hermione pela mãe
 Uma vez que lhe concerne.²²⁶

Embora escolha ignorar o importante fato de que a deusa exigiu através do oráculo especificamente sua filha e não uma vítima qualquer, não se pode deixar de atentar para o fato de que sua proposta é realmente mais justa. O que o tragediógrafo realiza com esse questionamento ultrapassa os limites da trama da *Ifigênia em Áulis* e demonstra que algo de muito importante mudara no imaginário grego. A fatalidade trágica perde força e o livre arbítrio ganha espaço.

Era esse traço da tragédia euripideana que um estudioso como Snell notara ao escrever sobre o despontar do conceito de individualidade. O evolucionismo positivista,

²²⁵ Ed. H. C. Günther, vv. 1166-1170.

²²⁶ Ed. H. C. Günther, vv. 1196-1201.

no entanto, o levou a pintar as mudanças com tintas demasiado fortes. A alteração é sutil, quase imperceptível, mas enorme e revela a genialidade de um artista que soube compor, em um período de decadência, uma obra complexa que, como procuramos demonstrar ao longo desta tese, mescla os temas atemporais humanos estando profundamente inserido nas questões mais importantes de seu tempo.

CONCLUSÃO

Vinte e cinco séculos passaram-se desde que as tragédias gregas foram compostas e, ainda assim, sua atualidade é inegável. Os gregos do período clássico (século V a.C.) souberam com tal maestria refletir sobre o ser humano que escaparam às vicissitudes do tempo e ainda são capazes de falar diretamente às emoções do homem moderno, ainda que nossa sociedade, cultura e modo de vida sejam essencialmente diferentes da grega desse período.

Os gregos inventaram a tragédia, mas o gênero não se encerrou com eles. Muitas outras foram compostas, de Sêneca a Shakespeare e Racine. Traços do sentimento trágico são encontrados nas mais diversas formas literárias. A psicologia utilizou-se dos mitos trágicos para traçar perfis do ser humano e freqüentemente ainda recorre a eles. As tragédias clássicas mostram ainda a sua força não apenas como texto literário, mas como espetáculo teatral, como o provam as recentes montagens feitas em Porto Alegre da *Antígona* de Sófocles e da *Medéia* de Eurípides.

Ainda assim, fica claro ao leitor ou ao expectador da tragédia que há muito no texto que nos escapa, justamente por esses séculos que nos separam da Atenas clássica. Assim para acessar o texto da Ifigênia em Áulis, realizamos uma breve análise da recepção da obra de Eurípides, iniciando com o impacto de sua obra na comédia de Aristófanes. A partir das críticas do comediógrafo ao último autor trágico cujas peças chegaram até nós percebem-se algumas das peculiaridades da obra de Eurípides em relação a seus antecessores. A principal delas, também atestada por Nietzsche, é a mudança de tom da tragédia. A cena de Agamenon hesitante diante da tenda na primeira cena da peça é bastante reveladora. Nela, o general dos exércitos pan-helênicos lamenta-se de sua posição de comando.

Na épica homérica, anterior em cerca de três séculos da tragédia euripideana, o questionamento do general sobre a própria condição seria impensável. A glória,

obtida somente pelos grandes guerreiros, era a única forma de escapar da morte. No universo de Eurípides, o drama pessoal suplanta o heroísmo. Agamenon não é mais a figura grandiosa de Homero, mas também não mostra a determinação do personagem da tragédia esquiliana, esta apenas 52 anos anterior à *Ifigênia em Áulis*.

Algo importante mudara no imaginário grego nesses anos. O evento histórico que desencadeara essa transformação fora a Guerra do Peloponeso, que opusera Atenas a Esparta. O conflito, que durou 27 anos conduziu a *pólis* ática de um estado de opulência à penúria e à fome que finalmente a derrotarão. A descrença de Eurípides diante dos personagens grandiosos é consoante a essa transformação. A atitude hesitante e mesmo covarde de Agamenon, as ambições mesquinhas de Menelau, o egoísmo de Aquiles mostram que a época dos grandes heróis e dos grandes atos já passara.

Se não compreendermos essa mudança de imaginário, deixaremos igualmente de compreender grande parte da genialidade de Eurípides que não é, de modo algum, um autor decadente, embora reflita em sua obra uma época de decadência. Sua sintonia com as questões de seu tempo o leva a cumprir a função social da tragédia que é a de pôr em evidência para a reflexão, mais que para a fruição, aquilo que há de mais relevante em seu tempo.

Para isso, busca no mito e na tradição religiosa elementos que tornam seu texto mais profundo, mais rico e mais complexo para o leitor moderno. A influência da figura de Ártemis na *Ifigênia em Áulis* é eloqüente. Embora Eurípides, como o mostra o contexto de sua obra, questione a religião tradicional, condenando a crença na figura dos deuses antropomórficos cujos defeitos assemelham-se de tal forma aos humanos que torna inverossímil a própria divindade, a simbologia em torno à deusa enriquece os sentidos profundos do texto e seu impacto dramático.

Jamais aparecendo em cena, é a sua exigência que desencadeia a trama. Mas sua participação na peça vai muito, além disso. Ela determina o estatuto selvagem do

cenário de Áulis, o que é essencial para os rumos da trama. Ártemis é a deusa dos *eschatiaí*, dos territórios-limite, que se localizam fora do raio da civilização. Áulis é, portanto, território não civilizado. Nele, simbolicamente, encontram-se os perigos da selvageria e da desmedida, ambos determinantes para o destino de Ifigênia.

Os atributos da deusa não se limitam, no entanto, a seus domínios. Ártemis é também deusa dos jovens em idade limite. As crianças gregas, meninos e meninas eram preparados, desde a mais terna idade, para integrar de forma plena e salutar o universo da *pólis*, centro da civilização, da cultura, da beleza e da clareza por excelência. Essa introdução era, no entanto, lenta e gradual, pois deveria transformar seres selvagens como os territórios de Ártemis em adultos ponderados e prontos a contribuir para a comunidade e o desenvolvimento da cidade.

Essa passagem é muito importante para a compreensão da *Ifigênia em Áulis*. Sem o conhecimento dos rituais iniciáticos, não saberemos que Ifigênia, ainda uma protegida da deusa nutriz de jovens, dirige-se a Áulis na certeza de que realizará finalmente a passagem para a vida adulta, para a qual há tanto tempo vinha sendo preparada.

O conhecimento sobre os rituais de passagem, mais especificamente aqueles ligados ao casamento, dão-nos acesso à dubiedade e plurissignificância do texto trágico. O destino ao qual Ifigênia dirige-se ignorante é também rico em sentidos. De uma parte, a morte sacrificial é um símbolo da morte da menina que permite o nascimento da mulher pelo matrimônio. De outro, a união com Hades é a inversão cruel de um acontecimento salutar. É o rompimento dos laços que mantêm a civilização e propiciam sua continuidade.

O sacrifício ou assassinato de Ifigênia é uma quebra monstruosa na ordem cósmica. A existência dos filhos deve ultrapassar a dos pais. Mas, na família dos tantáidas, o casamento implica destruição e consumo da prole. A entrega da jovem à morte pelo próprio pai, para cumprir seus interesses escusos equivale simbolicamente à

destruição de Pélops por Tântalo que oferece o próprio filho como banquete para aplacar sua curiosidade fútil sobre a presciência divina.

Mesmo que não fosse dessa linhagem, o sacrifício de Ifigênia seria uma questão a destacar-se. Também em relação a isso o estudo do contexto cultural revela a plurissignificação do texto. A jovem é comparada a um vitelo, animal inadequado ao sacrifício legítimo, por seu caráter selvagem. Apenas os animais domesticados eram vítimas sacrificiais adequadas. A substituição de Ifigênia pela corsa, que causa estranheza à sensibilidade moderna pelo aparente anticlímax que gera, é melhor compreendida se inserida no universo religioso grego. Na Grécia clássica, acreditava-se que o sacrifício humano, violência extrema, fora uma prática comum em períodos anteriores de sua história. Mas uma série de mitos revela que essa prática selvagem teria tido um fim quando, pela astúcia, os homens ofereceram aos deuses vítimas substitutas, animais, que teriam alterado os rituais sangrentos. Ciente disso, a substituição de Ifigênia por uma corsa ganha significação. A escolha desse animal para tomar o lugar da jovem torna-se compreensível ao saber-se que a corsa era associada à deusa, como o mostram os mitos e a iconografia.

A análise dos termos ligados ao sacrifício traz à luz aquilo que normalmente se perde nas traduções. A morte de Ifigênia é encarada e interpretada diferentemente por cada personagem da peça, como revela o uso de verbos como *spházo*, que remete a *como* é realizado o sacrifício, pela degola da vítima. Esse é o termo de eleição de Clitemnestra e revela como a mãe fixa-se na imagem do sangue derramado da filha. É o termo, nesse sentido, mais intenso, por remeter ao horror do ato.

Agamenon, que tem todo o interesse em manter a morte da filha no contexto dos rituais legítimos a fim de afastar de si o *miasma*, prefere *thúo*, mais suave, que indica o sacrifício, mas não seu caráter sangrento. Ainda, o destino da jovem é encarado em vários momentos como assassinato, sem relação direta com o universo religioso. A própria Ifigênia só usará o termo para sacrifício legítimo quando, sofrendo uma reviravolta de ânimo, aceita o próprio destino. Antes disso, utiliza-se tanto do verbo

para o ato de degolar, quanto àqueles ligados ao universo laico: matar, *kteíno* e assassinar, *phonéo*.

Por fim, o estudo de personagens históricos como Alcebíades, figura de destaque na Atenas do século V, pode revelar que tipo de classe política Eurípides tinha em mente ao compor o seu Menelau, que em toda a obra do dramaturgo e não somente na *Ifigênia em Áulis* tem uma feição negativa. Símbolo do político pouco preocupado com os interesses comuns da *pólis*, seu objetivo é o de recuperar a esposa adúltera, pondo para isso em risco a vida de milhares de homens. Os próprios instintos e necessidades fazem com que não hesite nem mesmo em levar o próprio irmão à ruína. O elogio a ele feito pelo coro no v. 505²²⁷, quando decide apoiar Agamenon e salvar Ifigênia, é expressivo nesse sentido, pois, ironicamente, o associa a Tântalo, ascendência maldita e revela a falsidade de suas palavras.

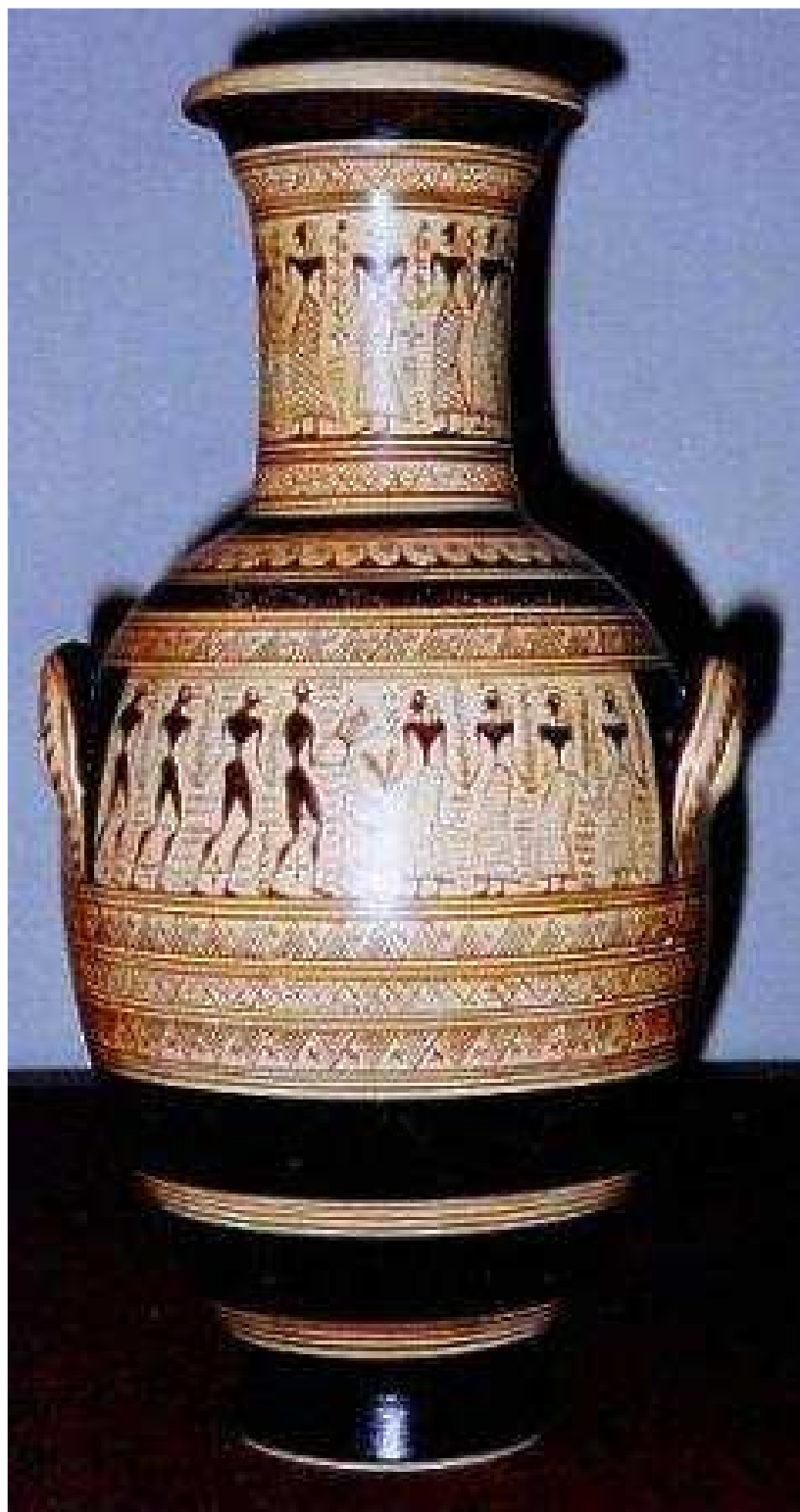
A transformação da figura de Odisseu, em relação à da tradição vai no mesmo sentido. Da positiva astúcia da personagem de Homero, que, pela inteligência, supera todos os obstáculos e dá aos exércitos gregos a oportunidade de pôr um fim aos dez anos de guerra em Tróia, passa-se à inteligência cruel de um ser cuja simples menção faz tremer Agamenon e Menelau.

Mostrar como essas e outras mudanças realizadas por Eurípides foram possíveis foi um dos principais objetivos dessa tese de doutorado. Para tanto, foi-nos necessário extrapolar os meros limites da análise interna ao texto e contextualizar o gênio trágico de Eurípides no momento histórico que o viu nascer. Pelo mesmo gesto, pretendemos ter também respondido a uma certa tradição de leitura que condenava nosso ator sem ter atentado ao real impacto de sua obra na Atenas clássica. Vemos, portanto, nesse processo de contextualização um dos méritos dessa tese, pois que ela oferece meios para a compreensão de aspectos da obra de Eurípides nem perceptíveis ao olhar do leitor contemporâneo.

²²⁷ “Nobres palavras, dignas de Tântalo, filho de Zeus, / tu não fazes vergonha a teus ancestrais”.

ANEXO 1 – IMAGENS

Figura 1



Ânfora funerária com cenas de dança, procedente de Atenas. Data provável: -750/-725. Atenas, National Archaeological Museum.

Figura 2



Frisos com ornamentos geométricos e cenas narrativas. Detalhe de cratera ática do Pintor de Hirschfield. Data: -740. Atenas, National Archaeological Museum.

Figura 3

Ártemis e Apolo disparam suas flechas contra os filhos de Níobe. Detalhe da cálice-cratera ática de figuras vermelhas do Pintor dos Nióbidas. Data: -460/-450. Paris, Museu do Louvre.

Figura 4



Leto, Apolo e Ártemis. Ânfora de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Bowdoin-Eye. Data: -525/-500. Londres, British Museum.

Figura 5



Ártemis com pantera e corsa. Cratera de figuras negras atribuída a Kleitias. Data: c. 570-560 a.C. Museu Arqueológico Nacional de Florença.

Figura 6



Ártemis persegue Ácteon em um carro puxado por corsas. Cratera de figuras vermelhas atribuída ao pintor de Pan. Data: c. 470 a.C. Museu de Belas Artes de Massachusetts.

Figura 7



Ártemis caçando Ácteon. Cratera de figuras Vermelhas. Data: c. 470 a.C. Museu de Boston.

Figura 8



Ácteon sendo atacado pelos cães de Ártemis. Cratera de figuras vermelhas atribuída ao pintor das Coéforas. Data: 350-340 a.C. Museu de Artes de Harvard, Massachusetts.

Figura 9



Ácteon sendo atacado pelos cães de Ártemis. Vaso de figuras vermelhas. Data: c. 400-350 a.C. Badisches Landensmuseum, Karlsruhe, Alemanha.

Figura 10



Morte de Alcestis. Vaso de figuras vermelhas atribuído ao pintor de Amphitrite. Sem datação. Museu Britânico.

Figura 11



Um tear no gineceu. Lécito ático de figuras negras atribuído ao Pintor de Amásis. Data: -550/-530. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art.

Figura 12



Deusa-mãe neolítica. Estatueta de argila de Nea Nikomédia, Macedônia. Data: -6000. Veroia, Archaeological Museum.

Figura 13



Deusa-mãe neolítica, representada como "senhora dos animais", dá à luz sentada em seu trono. Çatal Hüyük, Turquia. Data: -6500/-5700.

Figura 14



Deusa com braços elevados, serpentes nas mãos e gato sobre a cabeça. Estatueta de faiança colorida de Cnossos. Data: -1700/-1550. Iraklion Archaeological Museum.

Figura 15



Deusa ou orante de argila pintada do Templo dos Machados Duplos de Cnossos. Data: -1400/-1300. Iraklion Archaeological Museum.

Figura 16



A criação de Pandora. Interior de um *kylix* ático de figuras vermelhas e fundo branco. Data: -470/-460. Londres, British Museum.

Figura 17



Os deuses presenteiam Pandora com todas as graças. Vaso de figuras vermelhas atribuído ao pintor da Nióbia. Sem datação. British Museum, Londres

Figura 18



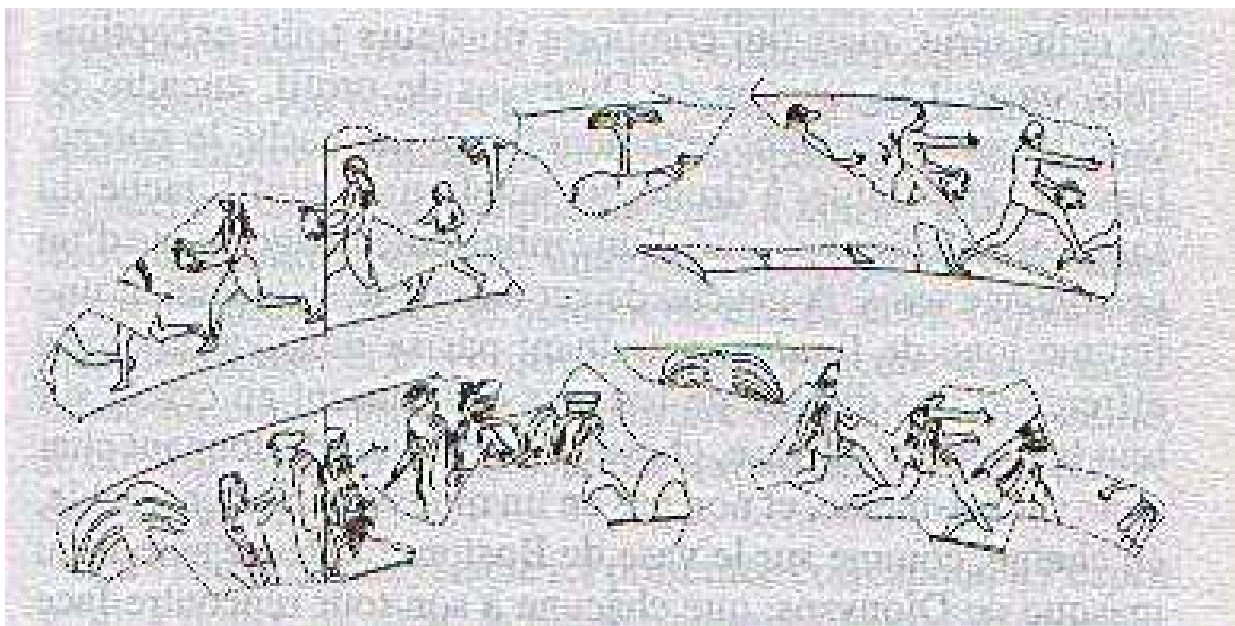
Os deuses presenteiam Pandora com todas as graças (detalhe). Vaso de figuras vermelhas atribuído ao pintor da Nióbia. Sem datação. British Museum, Londres

Figura 19



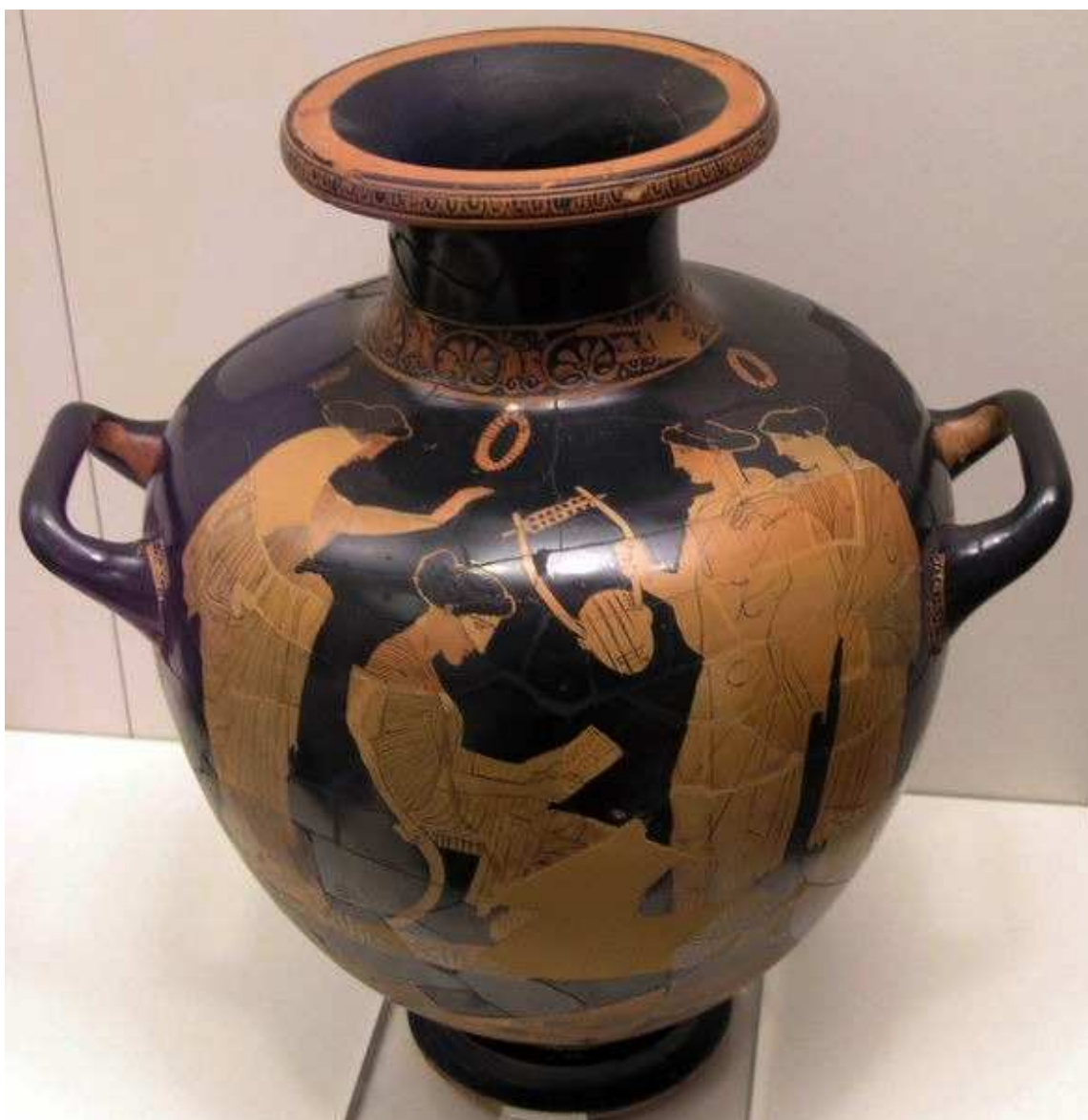
Pandora é forjada da terra por Hefaistos. Vaso de figuras vermelhas. Data c. 475-425 a.C. Ashmolean Museum, Oxford.

Figura 20



Ritual das pequenas ursas. Apud²⁵⁷ François Lisarrague, in DUBY, Georges & PERROT, Michelle (org.). **Histoire des Femmes en Occident: L'Antiquité**. p. 257.

Figura 21



Safo lê um poema. Hídria ática de figuras vermelhas de Vari, atribuída ao Grupo de Polignoto. Data: -440/-430. Atenas, National Archaeological Museum.

Figura 22



O sacrifício de Ifigênia. Detalhe de cratera tarentina de figuras vermelhas do Pintor do *Iliopersis*. Data: -375/-350. Londres, British Museum.

ANEXO 2

Agamenon	Thus- Thúsai – 91 Thúsasi – 94 Thúsai – 673 Thúsas – 721 Thúsai – 721 Thúso – 1262	Sfag- Sfáxa - 533	Kteín- Ktaineín - 96	Fone-
Clitemnestra	Thúseis – 1185	Sfagás – 906 Sfázon – 1186 Sfágion – 1200 Sfagésetai – 1360 Sfagésetai – 1367	Ktaneín 1131 Ktánes - 1207	Miaifoneín - 1363
Ifigênia	Thúet' - 1398	Sfagaísin – 1318 Sfagésomai - 1462	Apokteínai – 1232	Foneúomai - 1317
Menelau	Thúsai – 858 Thúsein – 360 Thúesthai - 493		Apokteínein – 481 Kteínein – 490 Ktaineín - 513	Foneús - 364
Aquiles		Sfagésetai – 935	Kteínein – 1015 Ktaneín - 1355	Foneúsei – 940 Foneúei - 947 Foneúon - 875
Velho Mensageiro	Thúsai – 1555 Thusían – 1592	Sfágion – 135 Sfagás - 1548		
Coro		Sfageísan - 1517	Tíktein - 917	

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTE. **La Poétique**. Texto, tradução e notas de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lalot. Paris: Seuil, 1980.

ARISTÓTELES. **Política**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.

ARNAOUTOGLU, Ilias. **Leis na Grécia Antiga**. Traduzido por Ordep Trindade Serra e Rosiléa Pizarro Carnelós. São Paulo: Odysseus, 2003.

ARNOT, Peter D. **Public and Performance in the Greek Theatre**. London and New York: Routledge, 1989.

ASSAEL, Jacqueline. **Collection d'Études Classiques, Euripide, philosophe et poète tragique**. Louvain, Namur, Paris, Sterling, Virginia: Éditions Peeters/ Société des Études Classiques, 2001.

BENVENISTE, Émile. **Le vocabulaire des institutions indo-européenes**. Paris : Les éditions minuit, 1969. Vol I.

BERR, Henry (org.). **La Evolucion de la Humanidad**. Seccion Primera: Introduction (Prehistória y Protohistoria) Antigüedad. Tomo XV "La Ciudad Griega., s.d.

BITTAR, Educarco C. B. **Curso de Filosofia Aristotélica**, leitura e interpretação do pensamento aristotélico. São Paulo: Manole, 2003.

BLUNDEL, Sue. **Women in Ancient Greece**. Harvard University Press: Cambridge/Massachusetts, 1995.

BOLLACK, Jean. **La Naissance d'Œdipe**. Paris: Gallimard, 1995.

BONNEFOY, Yves (org.). **Dictionnaire des Mythologies et des Religions des Sociétés Traditionnelles et du Monde Antique**. Paris: Flammarion, 1981.

BOUCHE-LECLERCQ, Auguste. **Histoire de la Divination dans l'Antiquité**. Grenoble: Ed. Jérôme Million, 2003.

BROWN, P. G. McC. "Love and Marriage in Greek New Comedy". In: SEGAL, Erich. **Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence**. Oxford: University Press, 2001.

BURCKHARDT, Jacob. **History of Greek Culture**. Mineola, New York: Dover Publications, 2002.

BURKERT, Walter. **Homo Necans, the Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth**. Traduzido por Peter Bing. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 1983.

BURKERT, Walter. **Structure and History in Greek Mythology and Ritual**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1979.

BURNS, Edward McNall. **História da Civilização Ocidental**. Vol I, Porto Alegre: Editora Globo, 1968.

BRISSON, Luc. **Introduction à la philosophie du mythe**. Vol. 1 Sauver les mythes. Paris: Vrin, 1996.

CALAME, Claude. **Les Chœurs de Jeunes-filles en Grèce Archaique**. Morphologie, Fonction Religieuse et Sociale. Bari : Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, s.d.

CALAME, Claude. **Le Récit en Grèce Ancienne**. Paris: Belin, 2000.

CANTARELLA, Eva. **Bisexuality in the Ancient World**. New Haven and London: Yale University Press, 1992.

CANTARELLA, Eva. **Ithaque, de la vengeance d'Ulysse à la naissance du droit**. Paris: Albin Michel, 2003.

CANTARELLA, Eva. **Les Peines de Mort en Grèce et à Rome**. Paris: Albin Michel, 2000.

CANTARELLA, Eva. **Pandora's Daughters: the role and status of women in Greek and Roman antiquity.** Translated by FANT, Maureen B. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993.

CANTO-SPERBER, Monique. **Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale.** Paris: Quadrige/PUF, 2004. Vol. 1 e 2.

CANTO-SPERBER, Monique. **Éthiques Grecques.** Paris: Quadrige/PUF, 2001.

CARPENTER, T.H. **Art and Myth in Ancient Greece.** London: Thames and Hudson, 1998.

CARTLEDGE, Paul (org.). **História Ilustrada da Grécia Antiga.** Trad. Laura Alves e Aurélio Rebello. São Paulo: Ediouro, 2002.

CASSIRER, Ernst. **La philosophie des formes symboliques. 2 La pensée mythique.** Paris: Les Éditions Minuit, 1972

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque.** Paris: Klincksieck, 1999.

CHÂTELET, François. **Platon.** Paris: Éditions Gallimard, 1965.

COMMELIN, P. **Mitologia Grega e Romana.** Traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fonte, 2000.

CONACHER, Desmond. **Euripides and the Sophists.** Londres: Duckworth, 2003.

COULANGES, Fustel. **A Cidade Antiga.** São Paulo: Hemus, 1975.

CORNFORD, F. M. **Principium Sapientiae. A study of the origins of Greek philosophical thought.** New York: Harper Torchbook, 1965.

CORNFORD, F. M. **From Religion to Philosophy. A study in the origins of Western Speculation.** Mineola/ New York: Dover Publications Inc. 2004.

DESCOMBES, Vincent. **Le Complément de Sujet, enquête sur le fait d'agir de soi-même.** Paris: Gallimard, 2004.

DE STE CROIX, G. E. M. "The Political Outlook of Aristophanes". In: **Oxford Readings in Aristophanes.** Erich Segal (org). Oxford/ New York: Oxford University Press, 1996.

DETTIENNE, Marcel. **Apollon, le couteau à la main.** Paris: Gallimard, 1998.

DETTIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre. **La Cuisine du Sacrifice en Pays Grec.** Paris: Gallimard, 1979.

DETTIENNE, Marcel. **Dionysos à Ciel Ouvert.** Paris: Hachette, 1998.

DETTIENNE, Marcel. **Dyonisos mis à Mort.** Paris: Gallimard, 1977.

DETTIENNE, Marcel. **A Escrita de Orfeu.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

DETTIENNE, Marcel. **The Masters of Truth in Archaic Greece.** Traduzido por Janet Lloyd. New York: Zone Books, 1999.

DETTIENNE, Marcel. **A Invenção da Mitologia.** Traduzido por André Telles e Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, D.F., UNB, 1998.

DETTIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre. **Les Ruses de l'Intelligence la Métis des Grecs.** Paris: Flammarion, 1974.

DODDS, E. R. **Os Gregos e o Irracional.** Traduzido por Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Edições Escuta, 2002.

DOVER, KJ. **Homossexualidade na Grécia Antiga**. Traduzido por Luís S. Krausz. São Paulo, Nova Alexandria, 1994.

DUBY, Georges & PERROT, Michelle (org.). **Histoire des Femmes en Occident: L'Antiquité**. Ed. Perrin, 2002.

DUMÉZIL, Georges. **Le Crime des Lemniennes**. Paris: Éditions Macula, 1998.

EASTERLING, P. E. e KNOX, B. M. W. **The Cambridge History of Classical Literature**. Early Greek Poetry. Cambridge: Cambridge University Press. 1989.

ELIADE, Mircea. **Mythes Rêves et Mystères**. Paris: Gallimard, 1957.

ESCHYLE. **Agamenon**. Traduit et commenté par Pierre Judet de La Combe. Paris: Bayard, 2004.

EURIPIDE. **Iphigénie à Aulis**. Texto estabelecido e traduzido por François Jouan. Paris : Les Belles Lettres, 2002.

EURIPIDE. **Iphigénie à Aulis**. Traduzido por Jean et Mayotte Bollack. Paris: Les Éditions Minuit, 1990.

EURIPIDES. **Iphigenia Aulidensis**. Editado por H. C. Günther. Leipzig : Teubner, 1988.

EURIPIDIS. "Iphigenia Aulidensis". In: **Euripidis Fabulae**. Editado por J. Diggle. Oxford: Oxford University Press, 1994.

KIRK, G. S. **The Bacchae of Euripides**. Translated with an Introduction and Commentary by G.S. Kirk. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1979.

FERREIRA, José Ribeiro. **Polis, antologia de textos gregos**. Coimbra: Minerva, 1994.

FESTUGIERE, A. J. **Études de Religion Grecque et Hellenistique**. Paris: Vrin, 1972.

FINLEY, Moses. **Aspectos da Antigüidade**. Trad. Eduardo Saló. Rio de Janeiro: Edições 70, sd.

FINLEY, Moses I. **Le Monde d'Ulysse**. Paris: Seuil, 1986.

FISCHER, John Martin. "Libre arbitre et déterminisme". In : CANTO-SPERBER, Monique. **Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale**. Paris: Quadrige/PUF, 2004. Vol. 1.

FOLEY, Helene P. **Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

FRONTISTI-DUCROUX, Françoise. **Dédale, Mythologie de l'artisan en Grèce Ancienne**. Paris: La Découverte, 2000.

FUNARI, Pedro Paulo A. (org) et Alii. **Amor, Desejo e Poder na Antigüidade**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o Trabalho Científico: Elaboração e Formatação**. Explicação das Normas da ABNT. 14. ed. Porto Alegre: s.n., 2007.

GEOGOUDI, Stella et VERNANT, Jean-Pierre (orgs.) **Mythes Grecs au Figuré, de l'Antiquité au Baroque**. Paris: Gallimard, 1996.

GENTILI, Bruno. **Poesia e Pubblico nella Grecia Antica**. Roma-Bari: Editori Laterza, 1989.

GERNET, Louis. **Le Génie Grec dans la Religion**. Paris: La Renaissance du Livre; 1932.

GERNET, Louis. **Anthropologie de la Grèce Antique**. Paris: Flammarion, sd.

GERNET, Louis. **Recherches sur le Développement de la pensée juridique et morale en Grèce**. Paris : Albin Michel.

GILL, Christopher. **Personality in Greek Epic, Tragedy and Philosophy. The self in dialogue**. Oxford: Clarendon Press, 1996 reprinted 2002.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.

GLOTZ, Gustav. **La Cité Grecque**. Paris: Albin Michel, s.d.

GOFF, Barbara. **Citizen Bachae** : women's ritual practice in ancient Greece. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2004.

GOMME, A. W. "Aristophanes and Politics". In: *Oxford Readings in Aristophanes*. Erich Segal (org). Oxford/ New York: Oxford University Press, 1996.

GRAESER, Andreas. "Introdução". In: ERLER, Michael & GRAESER, Andreas (orgs.). **Filósofos da Antigüidade, dos primórdios ao período clássico**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

KERÉNYI, Karl. **Dioniso**. Imagem Arquetípica da Vida Indestrutível. São Paulo: Odysseus, 2002.

HADOT, Pierre. **O que é a filosofia antiga?** São Paulo: Edições Loyola, 1999.

HADOT, Pierre. "De Tertulien à Boèce. Le développement de la notion de la personne dans les controverses théologiques. IN MEYERSON, Ignace. **Problèmes de la personne**. Colloque du Centre de Recherches de psychologie comparative. Paris: Mouton & co. La Haye, 1973.

HALLIWELL, Stephen, **Aristotele's Poetics**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

HENRICHS, Albert. **Human Sacrifice in Greek Religion**: three case studies. In: Baudy, Gerhard. **Le sacrifice humain en Grece ancienne**, Review: **History of Religions**, Vol. 36, No. 1 (Aug., 1996), pp. 76-79

HERODOTUS. **History**. Books I and II. Traduzido por A.D. GODLEY. Londres e Cambridge (Mass.): The Loeb Classical Library, 1920, volume I.

HERODOTUS. **History**. Books III and IV. Traduzido por A.D. GODLEY. Londres e Cambridge (Mass.): The Loeb Classical Library, 1921, volume II.

HERODOTUS. **History**. Books V to VII. Traduzido por A.D. GODLEY. Londres e Cambridge (Mass.): The Loeb Classical Library, 1922, volume III.

HERODOTUS. **History**. Books VIII and IX. Traduzido por A. D. GODLEY. Londres e Cambridge (Mass.): The Loeb Classical Library, 1924, volume IV.

HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses. Traduzido por JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOMERO. **Íliada**. Traduzida por Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Mandarim, 2002. Volume I.

HOMERO. **Odisséia**. Traduzido por Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

HOMERO. **Opera**. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit ALLEN, Thomas W. Oxford: Clarendon Press, s.d.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico da lingual portuguesa, 1.0**.

HUGHES, Dennis D. **Human Sacrifice in Ancient Greece**. London – New York, 1991.

JAEGGER, Werner. **Paidéia. A Formação do Homem Grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JEANMAIRE, H. **Dionysos, histoire du culte de Bacchus**. Paris: Payot, 1951.

JOUAN, François. **Eurípide et les légendes des Chants Cypriens**. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

JOUAN, François. Notice. In EURIPIDE. **Iphigénie à Aulis**. Paris : Les Belles Lettres, 2002.

JUDET DE LA COMBE, Pierre. **L'Agamemnon d'Eschyle**. Commentaire des Dialogues. Villeneuve d'Asc (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, 2001. Volume I.

JUDET DE LA COMBE, Pierre. **L'Agamemnon d'Eschyle**. Commentaire des Dialogues. Villeneuve d'Asc (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, 2001. Volume II.

JUDET DE LA COMBE, Pierre. "La construction de l'idée de destin individuel dans la tragédie grecque". In: BÉSSIERE, Jean (org). **Théâtre et Destin**. P. 16

KITTO, H. D. F. **A Tragédia Grega**. Coimbra: Armênio Amado ed., 1990.

KNOX, Bernard. **Édipo em Thebas**. Traduzido por Margarida Goldsztyl. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KNOX, Bernard. Euripidean comedy. In: SEGAL, Erich. **Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence**. Oxford: University Press: 2001.

KNOX, Bernard. **The Heroic Temper, Studies in Sophoclean Tragedy**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1983.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Traduzido por J. Ginsburg, Geraldo Gerson e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva: 2003.

LÉVY-STRAUSS, Claude. **Le Cru et le Cuit**. Paris: Plon, 1964.

LLOYD-JONES, Hugh. **Justice of Zeus**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1972.

LORAUX, Nicole. **Les Enfants d'Athéna**. Paris: Seuil, 1990.

LORAUX, Nicole. **Façons Tragiques de Tuer une Femme**. Paris: Hachette, 1985.

LORAUX, Nicole. **Invenção de Atenas**. Rio de Janeiro: Edição 34, 1994.

- LORAU, Nicole. **La Voix Endeillée, essai sur la tragédie grecque**. Paris: Gallimard, 1999.
- LIDDELL, H. G. e SCOTT, R. **Greek-english lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MALAMOUD, Charles et VERNANT, Jean-Pierre. (orgs). **Corps des Dieux**. Paris: Gallimard, 1986.
- MARSHALL, Francisco. **Édipo Tirano, a Tragédia do Saber**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.
- MACINTYRE, Alasdair. **Depois da Virtude**. Traduzido por Jussara Simões. São Paulo: EDUSC, 2001 (a)
- MACINTYRE, Alasdair. **Justiça de quem? Qual a racionalidade?** Traduzido por Marcelo Pimenta Marques. São Paulo: Edições Loyola: 2001. (b)
- MONTANARI, Franco. **Vocabolario della Lingua Greca, greco/italiano**. Torino: Loescher Editore, 2004, II edizione.
- MONTEIRO, Santiago. **Deusas e Adivinhas, mulher e adivinhação na Roma Antiga**. São Paulo, Musa Editora, 1998.
- MOSSÉ, Claude. **Histoire d'une démocratie: Athènes**. Paris: Seuil, 1971.
- MOSSE, Claude. **La Femme dans la Grèce Antique**. Editions Complexe, 1991.
- NAGY, Gregory. **The Best of the Achaeans, Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry**. Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1986.
- NANCY, Claire. "le mécanisme du sacrifice humain chez Euripide" In: **Théâtre et spectacle dans l'antiquité**. (Actes du colloque de Strasbourg 5-7 novembre, 1981) Leiden, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia, Ou Helenismo e Pessimismo.** Traduzido por J. Ginsburg. São Paulo: Cia das Letras, s.d.

NUSSBAUM, Martha C. **The Fragility of Goodness.** Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

O'CONNOR-VISSER, E. A. M. E. **Aspects of human sacrifice in the tragedies of Euripides.** Amsterdam: B.R. Grüner Publishing Company, 1987.

OTTO, Walter F. **Les Dieux de Grèce. La figure du divin au miroir de l'esprit grec.** Paris: Payot, 1981.

OVÍDIO. **As Metamorfoses.** São Paulo: Ediouro. Traduzido por David Gomes Jardim Júnior

PAGE, T. E. e CAPPS, W. M. D. (eds.) **Elegy and Iambus with the Anacreontea.** Volume II.

PARKER, Robert. **Miasma: Pollution and Purification in early Greek Religion.** Oxford: Clarendon Press, 1996.

PETER, F. E. **Termos filosóficos gregos.** Tradução de Beatriz Rodrigues Barbosa. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

PLATO. **Cratylus, Parmenides, Greater Hippias, Lesser Hippias.** Traduzido por H. N. Fowler. London: William Heinemann Ltd.; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953. The Loeb Classical Library.

PLATO. **La République.** Traduction et présentation par Georges Leroux. Paris: Flammarion, 2002.

PLUTARQUE. **Vies Parallèles.** Traduzido por Anne-Marie Ozanam. Paris: Gallimard, 2001.

POMEROY, Sarah B. **Goddesses, whores, wives and slaves: women in classical antiquity.** New York: Schocken Books, 1975.

RAT, Maurice. **Légendes des Dieux et des Héros Grecs et Latins**. Paris: Librairie Plon.

ROBERTSON, D.S. **Arquitetura Grega e Romana**. Traduzido por Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROHDE, Erwin. **Psyché**. Le culte de l'âme chez les grecs et leur croyance a l'immortalité. Traduzido por Auguste Reymond. Paris: Claude Tchou pour la Bibliothèque des introuvables, 1999.

ROMILLY, Jacqueline. **Alcibiade**. Paris : Fallois, 1995.

ROMILLY, Jacqueline. **La Modernité d'Euripide**. Paris: PUF, 1986.

ROMILLY, Jacqueline. **Hector**. Paris: Éditions de Fallois, 1997.

ROMILLY, Jacqueline. **Les Temps dans la Tragédie Grecque**. Eschyle, Sophocle, Euripide. Paris : Vrin, 1995.

ROMILLY, Jacqueline. **La Tragédie Grecque**. Paris: Quadrige/PUF, 1997, 6 ed.

ROUSSELLE, Aline. **Porneia, on Desire and the Body in Antiquity**. Cambridge/Oxford: Blackwell, 1988.

SAFO. **Poemas**. Traduzido por Pedro Alvim. São Paulo : Ars Poetica, 1992.

SAÏD, Suzanne. **La Faute Tragique**. Paris: François Maspero, 1978.

SCHNAPP, Alain. **Le Chasseur et la Cité, Chasse et Érotique dans la Grèce Ancienne**. Paris: Albin Michel, 1997.

SEGAL, Charles. **Oxford Readings in Aristophanes**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.

SEGAL, Charles. **Oedipus Tyrannus, Tragic Heroism and the Limits of Knowledge**. New York/Oxford: Oxford University Press, 2001.

SEGAL, Charles. **Singers, Heroes and Gods in the Odyssey, Myth and Poetics**. New York, Cornell University Press, 2001.

SEGAL, Erich (org.). **Euripides, a collection of critical essays**. New Jersey: Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1968.

SVEMBRO, Jesper. **La Parole et le Marbre**, aux origines de la poétique grecque. Lund: Studentlitteratur, 1976

SZONDI, Peter. "Ensaio sobre o trágico". In **Peter Szondi e Walter Benjamin: ensaios sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1994. ROSENFELD, Kathrin (org.)

SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Traduzido por Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STEINER, George. **Les Antigones**. Traduzido por Philippe Blanchard. Paris: Gallimard, 1986.

STEINER, George. **La Mort dans la Tragédie**. Paris: Gallimard, 1993.

TAPLIN, Oliver. "Fifth-Century Tragedy and Comedy". In: **Oxford Readings in Aristophanes**. Erich Segal (org). Oxford/ New York: Oxford University Press, 1996

THUCYDIDE. **Histoire de la Guerre du Péloponnèse**. Traduzido por Jean Voilquin. Paris: Garnier, sd.

VERNANT, Jean-Pierre. **Os Gregos, os Historiadores, a Democracia, o grande desvio**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. **L'Individu, la Mort, l'Amour, soi-même et l'autre en Grèce ancienne.** Paris: Gallimard, 1989.

VERNANT, Jean-Pierre. **La Mort dans les Yeux, Figure de l'Autre en Grèce Ancienne.** Paris: Hachette, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. **La Mort Héroïque chez les Grecs.** Paris: Éditions Plein Feux, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre Mito e Política.** São Paulo: Edusp, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. **L'individu, la mort, l'amour.** Soi-même et l'autre en Grèce ancienne. Paris: Gallimard, 1989.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Sociedade na Grécia Antiga.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. **O Universo, os Deuses, os Homens.** São Paulo: Cia das Letras, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. **Œdipe et ses Mythes.** Paris: Éditions Complexe, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. **La Grèce Ancienne, Du Mythe à la Raison.** Paris: Seuil, 1991. Vol. I.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. **La Grèce Ancienne.** Le space et le temps. Paris: Seuil, 1991. Vol II.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. **La Grèce Ancienne.** Rites de Passage et Transgressions. Paris: Seuil, 1991. Vol. III.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mythe et tragédie en Grèce ancienne.** Paris: La Découverte, 2001. Vol. I

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mythe et tragédie en Grèce ancienne**. Paris: La Découverte, 2001. Vol. II.

VERNANT, Jean-Pierre. "Théorie générale du sacrifice et mise à mort dans la grecque". IN: **Le Sacrifice dans l'Antiquité**. Vandoevres, 1981. Fondation Hard pour l'étude de l'antiquité classique.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. **Trabalho e Escravidão na Grécia Antiga**. Campinas: Papirus, 1989.

VEYNE, Paul. **Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?** Essai sur l'imagination constituante. Paris: Seuil, 1983.

VIAN, Francis. La Religion Grecque à l'époque archaïque et classique. In: PUECH, Henri-Charles (org.). **Histoire de Religions**. Paris: Gallimard, 1970. Vol. I.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Le Chasseur Noir**. Paris: François Maspero, 1981.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Le Miroir Brisé, Tragédie Athénienne et Politique**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

VRISSIMTZIS, N. **Amor, Sexo e Casamento na Grécia Antiga**. Traduzido por Luiz Alberto Machado Cabral, São Paulo, Odysseus, 2002.

WHITE, Nicolas. **Individual and Conflict in Greek Ethics**. Oxford: Clarendon Press, 2002.

WILLES, D. "Marriage and Prostitution in Classical New Comedy". In: SEGAL, Erich. **Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence**. Oxford: University Press, 2001.

WILLIAMS, Bernard. **Shame and Necessity**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

WINKLER, John J. e ZEITLIN, Froma I. **Nothing to do with Dionysos?** Athenian drama in its social context. New Jersey : Princenton University Press.

ZAIDAM, Louise Bruit. "Les filles de Pandore, Femmes et Rituels dans les Cités Grecques" IN: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. **Histoire des Femmes en Occident: L'Antiquité.** Ed. Perrin: 2002.

ZEITLIN, Froma I. **Playing the Other, gender and Society in Classical Greek Literature.** Chicago, London: The University of Chicago Press, 1996.

ZINGANO, Marco. Katharsis poética em Aristóteles. Revista Síntese Nova Fase, v. 24, N. 76, BH, 1977 (p. 37-55).

FONTES ONLINE

<http://greciantiga.org> (Imagens)

<http://www.perseus.tufts.edu> (Textos gregos)

<http://www.stoa.org/sol> (Suda)

www.theoi.com (Imagens)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aquiles**, 17, 29, 34, 74, 75, 86, 87, 115, 118, 131, 132, 133, 138, 140, 141, 142, 151, 152, 156, 163, 164, 168, 170, 182, 185, 186, 190, 200, 201, 202, 210, 212, 213, 218
- Aristófanes**, 10, 16, 22, 23, 24, 25, 26, 43, 46, 48, 67, 69, 74, 111, 112, 131, 218
- Aristóteles**, 13, 14, 39, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 64, 65, 66, 75, 98, 103, 104, 105, 129, 130
- Arktéia**, 145, 176
- Arrephoría**, 143, 145, 146, 147
- Ártemis**, 13, 15, 16, 20, 37, 50, 75, 80, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 108, 113, 121, 132, 133, 136, 142, 145, 146, 150, 155, 156, 168, 169, 173, 174, 176, 177, 181, 184, 187, 188, 210, 211, 212, 219
- Blundel**, 128, 129
- Burkert**, 172
- Cantarella**, 120, 121, 123, 125, 127, 130
- Casamento**, 150, 155
- Clitemnestra**, 8, 72, 119, 131, 133, 135, 137, 138, 139, 141, 153, 154, 156, 157, 158, 161, 162, 173, 178, 184, 185, 189, 190, 201, 210, 215, 220
- Coros**, 149
- Coulanges**, 87, 104, 106
- Dettienne**, 121, 199, 203
- Duby**, 98, 101, 102, 143, 145, 146, 151, 155
- Ésquilo**, 10, 23, 24, 26, 27, 32, 33, 35, 36, 57, 59, 60, 61, 66, 67, 68, 71, 72, 74, 78, 87, 131, 138, 157, 175, 177, 178, 183, 204, 207
- Gill**, 10, 12, 33, 34
- Girard**, 166, 167, 172
- Guerra do Peloponeso**, 10, 15, 20, 51, 67, 69, 71, 76, 191, 192, 197, 218
- Homero**, 12, 17, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 40, 49, 65, 84, 86, 90, 96, 123, 140, 170, 199, 218, 221
- Hughes**, 19, 164, 165, 168, 170, 172, 183
- Kanephóros, 147
- Jouan**, 81, 132, 140, 175
- Loroux**, 113, 118, 119, 157, 158, 172, 181
- Mimesis**, 52, 54, 55
- Mito**, 61
- Mossé**, 68, 123, 126, 192, 196
- Nietzsche**, 10, 11, 12, 22, 25, 26, 27, 33, 72, 74, 96, 218
- Odisseu**, 20, 87, 126, 132, 180, 184, 185, 191, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 213, 221
- Platão**, 13, 14, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 68, 79, 57, 60, 61, 66, 67, 70, 130, 171
- Romilly**, 12, 13, 35, 36, 37, 41, 47, 134, 195, 202
- Sacrifício**, 168
- Snell**, 10, 12, 13, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 216
- Sófocles**, 10, 21, 32, 33, 35, 36, 80, 87, 131, 157, 159, 217
- Thesmophorias**, 111, 112, 121
- Thesmophoriantes, 48
- Tragédia**, 11, 25, 96
- Ursas**, 102
- Vernant**, 23, 79, 87, 91, 92, 102, 180, 199, 203, 208, 209
- Vidal-Naquet**, 79, 96, 98, 102
- Williams**, 10, 12, 33, 34
- Zaidam**, 98, 101, 102, 121, 143, 145, 146