

# AQUILES EM IFIGÊNIA EM ÁULIS DE EURÍPIDES

**Fernando Brandão Dos Santos**

---

*UNESP, Campus de Araraquara, SP*

## RESUMEN

El presente artículo es un estudio introductorio de la figura de Aquiles en *Ifigenia en Aulis* de Eurípides, basado en el análisis de su papel en esa pieza. En el final del siglo V en Atenas, Aquiles no es más el héroe valiente encontrado en la *Iliada*. Al contrario, en esta tragedia especial en la cual Eurípides construye personajes completamente impregnados de valores filosóficos, por así decir, Aquiles en la escena es una figura moldeada con un aura heroica, por las alusiones a sus orígenes, tomadas del mundo homérico; pero por sus acciones en escena, se muestra mucho más reflexivo que impulsivo, contrariando en verdad la tradición de su nombre y acciones.

## ABSTRACT

The present article is an introductory study of the Achilles' figure in Euripides' *Iphigenia in Aulis*, based on the analysis of his role in the play. At the end of the Fifth Century in Athens, Achilles is not anymore the brave hero found in *Iliad*. On the contrary, in this special tragedy in which Euripides constructs characters completely impregnated of philosophical values, as to say so, the Achilles on stage is a figure framed with an heroic aura, through the allusions of his mythical origins, taken from the Homeric world, but through his actions in scene, he shows himself much more reflexive than impulsive, contradicting the tradition of his name and actions.

PALABRAS CLAVE: Eurípides-Tragedia-Ifigenia-Aquiles

KEYWORDS: Euripides-Tragedy-Iphigenia-Acchilles

## **1. À guisa de introdução**

Como observa o estudioso Pantelis Michelakis, das peças preservadas de que dispomos, *Ifigênia em Áulis*<sup>1</sup> é a única que tem como personagem Aquiles<sup>2</sup>. Lembremos de que *Ifigênia em Áulis* foi apresentada provavelmente junto com as *Bacantes* e *Alcmeon em Corinto* entre 406 ou 405 a. C, depois da morte de Eurípides. No entanto, é preciso notar que aqui a figura de Aquiles, mais do que ligada à tradição mítica, está mais próxima de um comportamento que chamaremos de filosófico, tendo como base o estudo de Bruno Snell, “From Tragedy to Philosophy: Iphigenia in Aulis”.<sup>3</sup> É claro que o poeta fez uso do material mítico de que dispunha, no entanto, a direção que dá, ao longo da ação dramática, é absolutamente diferente da tradição heróica de Aquiles.

Nosso intuito no presente estudo é esboçar, então, a figura de Aquiles que tem seu nome usado por Agamêmnon no seu plano de oferecer à própria filha em sacrifício, Ifigênia, que dá nome à peça, usando como argumento o pretense casamento dela com o mais forte e mais valente guerreiro dos helenos, Aquiles.

Na verdade, Eurípides constrói dramaticamente essa personagem, assim como todas de suas peças, não o usando apenas como uma citação tradicional, mas apresentando, através da atuação de Aquiles, um contraste bastante forte com a personagem central que é, sem dúvida, Ifigênia.

### **1.1. Aquiles no prólogo**

De maneira geral, os prólogos das peças de Eurípides apresentam-nos o ambiente físico em que a ação vai se desenvolver diante dos olhos do público e também o espaço emocional; estabelecem-se as grandes linhas de tensões que se desenvolveram também ao longo dos acontecimentos. No caso de *Ifigênia em Áulis*, temos como personagens Agamêmnon e o velho, diante das tendas no gregos acampados em Tróia.

Aquiles aparece apenas com o seu nome citado, primeiro por Agamêmnon ao mencionar a carta anteriormente enviada à Clitemnestra (vv. 98-105).

O casamento da filha está unido a uma mentira que envolve a figura de Aquiles no conteúdo da carta. E Aquiles é usado justamente por sua reputação (ἄλκιμονα, v. 101). Um pouco mais adiante, o velho, personagem fundamental para a posterior revelação do plano de Agamêmnon, retruca mostrando que Aquiles comparece com o nome mas não com o feito.<sup>4</sup> Para o velho, o uso do nome de Aquiles, sem permissão, conjugando casamento e sacrifício, é uma ousadia terrível (v. 133). Na segunda carta escrita em cena, Agamêmnon tenta interromper o que a primeira pôs em andamento sem, no entanto, desfazer o casamento e a mentira criada que resultará no sacrifício da jovem Ifigênia.

À imagem dos prazeres do matrimônio, neste prólogo, sempre sugeridos pela metáfora do leito (ἡλικίῳ, v. 124; ἡλικίῳ ἡλικίῳ / ἡλικίῳ ἡλικίῳ, v. 131-32), contrapõe-se o sacrifício por degolamento, concentrado no termo σφάγιον (v. 135).

## 1.2. Aquiles no párodo

Os párodos das peças de Eurípides sempre despertam interesse. Se no prólogo de suas peças somos transportados para o espaço dramático onde a ação necessariamente vai se desenvolver, no párodo, somos transportados para o ambiente emocional, para as expectativas que irão entreter-nos ao longo da peça.

O párodo da *Ifigênia em Áulis* é o maior das tragédias que chegaram até nós.<sup>5</sup> O coro é composto por jovens recém casadas da cidade vizinha de Áulis, Cálcis. O principal objeto do canto é a descrição do acampamento dos helenos com suas personagens famosas, numa espécie de glosa do *Catálogo das naus* do segundo canto da *Iliada*. O espaço cênico foi definido no prólogo, porém o coro, em sua canção, conduz

nossa imaginação ao espaço de uma Áulis magnificada pela presença dos helenos caracterizados como semideuses (ἠμῖνιϋν v. 172-73). Menelau e Agamêmnon merecem um destaque nessa abertura do canto, assim como a causa primeira: o rapto de Helena por Paris.

Através do olhar (ávido) das jovens mulheres, perpassamos cada detalhe de Áulis em que Ifigênia será sacrificada, porém, a jovem ainda não entra nas preocupações dessas mulheres, que ironicamente lançam seu olhar o bosque de Ártemis *de muitos sacrificios* (πολᾶϋτονδῆδι' ἰσωτῖμιδω, v.185-86). Mas o que esse olhar curioso busca, revela-se ao longo da canção: os guerreiros helenos e sua beleza (vv. 192-205).

A partir da segunda metade da primeira antístrofe, o coro passa a relatar os objetos de sua visão: primeiro Ajax, Palamedes, Odisseu e Nireu. Aparentemente a descrição tem tons homéricos, porém esses famosos guerreiros da tradição em estão em uma situação de relaxamento: sublinha-se assim a falta de ventos. Como nota Albin Lesky, o epodo é inteiramente dedicado a Aquiles<sup>6</sup>; o herói que terá uma participação na ação dramática, não só no nome, mas também oferecendo seu próprio corpo como proteção à jovem Ifigênia<sup>7</sup>, aparece aqui mais caracterizado pela sua velocidade que por sua bravura guerreira (vv. 206-230).

O coro menciona a disputa que Aquiles trava com os cavalos conduzidos por Eumelo, e aí destacam-se as cores e os movimentos de treinamento típicos dos hoplitas, não havendo nenhum elemento de tensão. O canto realça cenas de um acampamento guerreiro em momento de descontração absoluta, de isenção dos perigos de guerra.

Na seqüência da ode completa, um conjunto de três pares estróficos que são considerados interpolações, temos o chamado *catálogo das naus*.<sup>8</sup>

Em primeiro lugar o coro descreve alguns ícones (v. 239), marcas, insígnias, sinais (vv. 241, 252, 255, 275) que estão na popa das naus, um lugar de destaque, com valor religioso. E é nesse momento que elas expressam seu ávido prazer (Ἰὺχνοῖσι donῆ, v. 232), se lemos com François Jouan, uma caracterização forte para a curiosidade ansiosa das mulheres.<sup>9</sup>

Aquiles encabeça a lista, com suas naus e as insígnias (v. 231 e seq.). É justamente por essa passagem, que esse párodo tem sido comparado ao catálogo das naus no segundo canto da *Iliada* (II, vv. 484-779), e à passagem do catálogo dos escudos do *Sete contra Tebas*, de Ésquilo (vv. 375-719).<sup>10</sup> A comparação é válida pelo fato de o poeta enumerar também aqui os líderes, vindos de que região e com quantas naus. Em Homero, a longa lista denota uma espécie de exercício de memória, reminiscência de uma cultura oral que ainda não tem a escrita como forma de fixação de imagens poéticas.<sup>11</sup> Em Ésquilo, a enumeração dos guerreiros inimigos que ocupam cada uma das sete portas de Tebas, com suas armas, seus escudos, vivamente descritos pondo em destaque os elementos visuais e sonoros, corresponde a uma enumeração dos aliados comandados por Etéocles.<sup>12</sup> Destaque-se que aqui, a enumeração dos heróis não é mais um exercício de memória para o treinamento de um aedo. O poeta, na verdade, ao mencionar as insígnias douradas das cinquenta naus trazendo a imagem das Nereides (vv. 235-240), prepara dramaticamente a entrada de Aquiles em cena, construindo, assim aos poucos uma moldura heróica em torno da qual sua ação acontecerá.

### **1.3. Aquiles no Segundo episódio**

Como a segunda carta é interceptada por Menelau, no primeiro episódio, Clitemnestra, Orestes e Ifigênia chegam ao acampamento para a celebração do “matrimônio”, no segundo episódio. O confronto entre marido e mulher, as divisões de

papéis sociais do homem e da mulher ficam exacerbadas nesse episódio, em que alguns estudiosos querem ver cênicas cômicas, inclusive.<sup>13</sup>

Como notou Pantelis Michelakis, é aqui no segundo episódio que Clitemnestra explora as origens de Aquiles, questionando o marido sobre a identidade do noivo, origem divina ou humana, educação e sobre a futura moradia de sua filha com ele (vv. 695-716).<sup>14</sup> Na verdade, o tom da conversa de Clitemnestra com Agamêmnon revela, primeiro o estranhamento da mãe em que se celebre um casamento num acampamento de guerra. Desde sua chegada num carro trazido à cena, Clitemnestra mostra-se contrariada com a idéia de um casamento celebrado fora do espaço doméstico. Quando Clitemnestra aceita, mesmo a contragosto, as condições impostas por Agamêmnon, está preocupada com o que fica bem ou não.<sup>15</sup> E como destaca ainda Pantelis Michelakis, não é só Aquiles na peça que é identificado pela linhagem paterna e materna, mas Agamêmnon, Menelau e mesmo Clitemnestra são também assim identificados.<sup>16</sup>

A breve menção a Aquiles no que tange à sua origem, o seu nome, genealogia e sua pátria é o suficiente para que ele seja identificado como um par digno para a filha de Agamêmnon e Clitemnestra. Dramaticamente, essa importância da figura de Aquiles aumenta, aumentando paradoxalmente também a gravidade da mentira criada por Agamêmnon com as pretensas núpcias de sua filha. Na canção que se segue ao segundo episódio (segundo estásimo, vv. 751-800), nem Ifigênia nem Aquiles são lembrados, mas destaca-se a violência com que Tróia será tomada, concluindo com uma grave acusação a Helena.

#### **1.4. Aquiles no Terceiro Episódio**

Aquiles abre o terceiro episódio (vv. 801-1035), tendo como fundo musical o canto que o coro acaba de entoar. A primeira cena, ainda dentro do clima emocional

estabelecido pelo canto, é um monólogo de Aquiles, que vem à procura de Agamêmnon. Aqui, ele primeiro aparece como porta-voz dos soldados que lidera, os mirmidões (v. 814). Não é anunciado pelo corifeu, mas apresenta-se ao dizer seu nome (vv. 801-03).

Seu monólogo é importante pois traz para o primeiro plano a pressão dos soldados para seguir a viagem até Tróia. Uns são solteiros e deixaram suas casas vazias, outros são casados, deixando mulher e filhos (804-8). À primeira vista, pode parecer desnecessária essa informação sobre esse ponto particular da vida pessoal dos soldados. Mas, numa peça em que o casamento de Helena com Menelau é a causa do sacrifício de uma jovem virgem, todas as formas de relação matrimonial estão de alguma forma aqui figurativizadas. A pressão dos soldados é reproduzida por Aquiles, como um eco daqueles que estão fora de cena (vv. 814-18). Ao final do monólogo de Aquiles, Clitemnestra sai da tenda, a ele se dirigindo diretamente (vv. 819-20). À identificação imediata de Clitemnestra, corresponde o espanto de Aquiles ao deparar com uma mulher no acampamento, cuja presença não se explica para o jovem, que ainda desconhece os planos de Agamêmnon (vv. 821-22).

O sentimento que Aquiles experimenta ao ver uma mulher, para ele desconhecida, merece o elogio de Clitemnestra, justamente por ele demonstrar *respeito*, *veneração* (v. 824) e *comedimento* (v. 824). Na verdade, o eco do canto do segundo estásimo, com toda sua carga moralizante, começa a reverberar em quase todo este episódio.<sup>17</sup> Clitemnestra, não dando muita importância ao sentimento de pudor de Aquiles (vv. 823-24), continua a falar-lhe diretamente, apresentando-se como a filha de Leda, esposa de Agamêmnon (vv. 827-29). Aquiles insiste no constrangimento a que está sendo exposto (vv. 820-30), e começa a se retirar, mas Clitemnestra avança em

ousadia, estendendo sua mão para que ele a toque, num gesto de saudação íntima, tendo em mente o casamento dele com sua filha (vv. 831-32).<sup>18</sup>

A reação de Aquiles coloca-nos diante dos valores morais e religiosos. Para Aquiles, tocar na mão de Clitemnestra seria um ato desrespeitoso em relação a Agamêmnon (vv. 833-34). A interdição vem expressa numa fórmula que já aparece em Homero e permanece cristalizada no século V a. C.:  $\text{C}:\text{m}\text{®}\text{m}\text{qiyimi}\text{w}$  (v. 834), isto é, *não me é permitido, não me é lícito*.<sup>19</sup> Clitemnestra continua investindo na intimidade que pensa ter com o futuro marido de sua filha, destacando sua descendência divina ( $\text{Îyew paÝpontÛawNhrhÛdo\~w}$  v. 836).

Alguns autores vêem nestas passagens preliminares entre Clitemnestra e Aquiles um procedimento de comédia, que Eurípides estaria trazendo para a tragédia como elemento inovador.<sup>20</sup> Se há alguma comicidade na cena, com certeza Eurípides prepara outra ainda mais intensa de reviravolta. Mas o poeta dá ainda mais cor ao desencontro de informações, Aquiles continua com sua reação de estranhamento diante do insólito encontro com Clitemnestra (vv. 837-38).

Clitemnestra supõe que Aquiles esteja ainda tomado pelo sentimento de *aidós*, sentimento *natural* para os que vão contrair matrimônio e ter novos amigos (vv. 839-40). Aquiles responde categoricamente nunca ter sido pretendente de Ifigênia e que nunca recebera uma proposta de casamento da parte dos Atridas (vv. 841-42). O que poderia ter sido cômico começa a se desenhar como algo preocupante de ambas as partes. O sentimento de *aidós* experimentado pelo jovem guerreiro, rapidamente passa para Clitemnestra ( $\text{aPdoèma}\text{it}\text{<de}$ , v. 848), ao se dar conta de que alguma coisa está errada em relação ao pretense casamento. O que para o jovem Aquiles é uma injúria à qual não se deve dar importância (v. 849-50), para Clitemnestra é motivo de vergonha;



ela deve, segundo as normas, retirar-se do campo de visão do estranho (v. 581-52).<sup>21</sup> Aquiles aceita a despedida de Clitemnestra (v. 853) e faz menção de ir ao encontro de Agamêmnon (v. 854) para os devidos esclarecimentos. Quando ambos saem de cena, o velho do prólogo surge da tenda e chama por eles. Sua função, no episódio, é a de revelar a verdade sobre o sacrifício de Ifigênia. Assim, o encontro de Aquiles com Clitemnestra, aparentemente cômico, tem um desdobramento dramático importante. A um comando enérgico de Clitemnestra (v. 872), o velho revela o real motivo da vinda de Ifigênia ao acampamento (v. 873).

A seqüência da esticomitia com frases curtas agora começa a dar corpo ao sacrifício da jovem Ifigênia (cf. vv. 875-899). A dramaticidade desta cena foca-se exatamente em Clitemnestra, para cuja reação o poeta faz convergir toda a ênfase do espetáculo. Tudo o que Clitemnestra quer saber é se o marido está louco (v. 876) ou se está possuído por uma divindade vingadora (v. 878). O núcleo do segundo episódio é uma longa *rhésis* de Clitemnestra. A esposa do rei Agamêmnon faz menção de cair aos pés de Aquiles como uma suplicante (vv. 900-01). Clitemnestra, abandonando seu orgulho de rainha, transforma-se em uma suplicante, humilhando-se diante de Aquiles, mas seus argumentos, ao pedir-lhe socorro, parecem estar embasados em discussões jurídicas, apontadas por P. Roussel e retomadas por F. Jouan (vv. 903-08).<sup>22</sup>

O nome de Aquiles, associado ao falso compromisso de casamento, agora é tomado como causa da perdição e por isso mesmo, com ele Clitemnestra tenta reverter a situação (vv. 908-9). Clitemnestra deposita em Aquiles a responsabilidade e única possibilidade de salvação de Ifigênia, nele que, até aqui, é tão inocente quanto Ifigênia em relação às decisões dos Atridas e ao oráculo de Calcas. O joelho de Aquiles é o único altar (v. 911), junto ao qual Clitemnestra pode pedir auxílio. Se Aquiles estender a mão para ela, ambas estão salvas; caso contrário, não (vv. 915-16).

Aquiles responde à longa *rhésis* de Clitemnestra com uma outra mais longa, em que destaca seu temperamento altivo (v. 919), que sabe tanto se afligir nos males (v. 920) como se alegrar na prosperidade (v. 921), com moderação (v. 921). Como D. J. Conacher afirma que a fala de Aquiles, ao saber a verdade “é uma imitação burlesca de ambos estilos, o heróico e o sofisticado, pois, com um golpe ousado, o dramata faz do jovem guerreiro, treinado pelo Centauro, um campeão da escola racionalista de ética.”<sup>23</sup> Por outro lado, esse enfoque filosófico em quase todas as passagens da peça, sobretudo em questões éticas, está de acordo com o plano geral com que o poeta traça a arquitetura dramática. Os traços mais importantes do Aquiles desta peça são a moderação e a sensatez. A liberdade, que ele afirma ter, de obedecer ou não aos Atridas, ao se conduzirem bem ou não (vv. 988-89), está presa a questões morais, como todo o conjunto de sua fala; um reflexo da conclusão da antístrofe do segundo estásimo (vv. 568-72), sobretudo ao dizer tanto em Áulis como em Tróia apresentará uma natureza livre e revestido da coragem para o combate (vv. 930-31).

Não é essa a beleza interior de inúmeros aspectos, que as jovens de Cálcis prevêm para os homens, e que Aquiles expõe aqui? E é com esse mesmo espírito que ele se dispõe a ajudar Clitemnestra e Ifigênia. Nem o corpo nem o nome de Aquiles hão de ser a causa do degolamento da jovem (vv. 934-43). Aquiles, ao aceitar o compromisso legal com Ifigênia, exime-se de sua responsabilidade sobre a atrocidade que se vai cometer em seu nome (vv. 939-40) e, ao mesmo tempo, acrescenta uma complicação à realização do sacrifício. Como nota H. P. Fowley, no casamento grego, a *enguesis*, o acordo antes do casamento entre o noivo e o pai da noiva, equivalia ao casamento propriamente dito e a um acordo de ligação mesmo sem a cerimônia do casamento.<sup>24</sup> O termo não aparece na peça, mas a situação do comprometimento antecipado sim. A argumentação de H. P. Fowley segue a linha de que o

comprometimento assumido por Aquiles tornaria Ifigênia uma vítima também impura, assim como Aquiles declara seu corpo impuro.<sup>25</sup>

Porém, é Ifigênia quem não vai aceitar a proteção de Aquiles. Se tivemos até aqui um Aquiles contido, suas falas seguintes servem para dar ênfase ao seu aspecto guerreiro, tendo sempre como ponto de partida o ultraje que o sacrifício da virgem pode trazer a seu nome, à sua origem (vv. 948-54). Esse é o compromisso de um Aquiles exaltado, porém em momento algum “irado”. Sua ameaça de proteção à jovem alcança Calcas, caracterizado pelo guerreiro quase como um charlatão (vv. 955-58). Esta fala de Aquiles é uma antecipação do ritual que a cada momento mais se aproxima (vv. 955). François Jouan vê, nesse ataque ao adivinho, um despropósito, pois Aquiles, na *Iliada*, respeita e protege Calcas contra Agamêmnon.<sup>26</sup> Sua fala termina mais irritada com ameaças aos dois generais (vv. 968-72). A adesão de Aquiles a Clitemnestra e sua filha é total. A conclusão de sua longa *rhésis* contém uma afirmação, que, como nos alerta F. Jouan, tem sido muito discutida, pois ele promete tornar-se como um deus salvador para elas, ainda que não seja (vv. 973-74).<sup>27</sup>

O final do episódio ainda se alonga em duas outras *rhéseis* mais curtas que as anteriores, nas quais Clitemnestra agradece a proteção oferecida por Aquiles (vv. 77-78) e tece comentários sobre questões morais (vv. 979-84), insistindo em colocar-se como uma suplicante (vv. 985), ensaiando agora lançar também Ifigênia ao joelho de Aquiles (vv. 992-97). Para salvar Ifigênia, Clitemnestra expõe-se ao máximo diante de Aquiles, a quem até há alguns momentos não conhecia; ela está nos limites de todos os valores morais e não é à toa que o poeta sublinha o caráter de Ifigênia por sua altivez (vv. 996). A resposta de Aquiles a esta proposta extrema de Clitemnestra dá a exata dimensão que tal gesto teria: uma exposição da menina desnecessária (vv. 998-99).

A proposta final de Aquiles aponta para uma outra direção. A defesa de Ifigênia não será feita irrefletidamente, mas deve enquadrar-se dentro das regras da persuasão (vv. 1009-14). O Aquiles da *Ifigênia em Áulis* quer vencer primeiro com palavras (v. 1013), e está mais próximo da atitude de Menelau do que se pode supor. Aquiles, na verdade, não quer se pôr contra Agamêmnon e contra o exército (vv. 1015-21). A nova proposta de Aquiles visa a um acerto pela razão (vv. 1021). Clitemnestra, embora elogie sua prudência (v. 1024), sente-se insegura. Onde encontrá-lo, se o plano não der certo (vv. 1025-7)? A preocupação de Aquiles em não expor Clitemnestra aos soldados é semelhante à sua recusa em aceitar a exposição de Ifigênia (v. 999) e à preocupação de Agamêmnon em relação à presença da jovem entre os soldados (vv. 678-9); não são exatamente elas que estarão expostas à censura, e sim seus pais e maridos.<sup>28</sup> Clitemnestra, embora não tenha completado o gesto ritual de súplica, humilha-se diante de Aquiles, declarando-se sua escrava (vv. 1033-35).

Aquiles sai de cena. Clitemnestra entra na tenda. Até aqui Ifigênia está salva. H. D. F. Kitto considera toda a intervenção de Aquiles na peça desnecessária.<sup>29</sup> A peça, em seu conjunto, parece-me, está centrada na figura heróica de Ifigênia, que, necessariamente, se contrapõe primeiro à figura do pai, Agamêmnon, o qual, apesar de todo o poder conquistado, após um intenso dilema interior, decide sacrificar a filha em nome do exército grego. Depois desse contraste, segue-se o contraste com personagens importantes, tal como já se estabeleceu com Menelau, que durante uma única aparição na peça, lança a responsabilidade do sacrifício inteiramente sobre Agamêmnon. Porém, o contraste mais surpreendente, sem dúvida, é com Aquiles, do qual o poeta faz questão de retirar a roupagem homérica. Aquiles torna-se uma pálida figura heróica diante de Ifigênia e de sua altivez e coragem para enfrentar o seu próprio sacrifício.

Seguindo a mesma linha de análise de Kitto, D. J. Conacher afirma que se pode dizer que nem Clitemnestra nem Aquiles modificam a ação da peça substancialmente, sem um “propósito maior”; no entanto, pelo contraste que elas estabelecem com Ifigênia, cooperam para o “clímax emocional da peça.”<sup>30</sup> Embora D. J. Conacher aceite a idéia de Kitto de que essas personagens não alteram nada na peça, avança um pouco mais em sua análise ao propor o contraste estabelecido entre todas as personagens e Ifigênia. Não é possível apreciar seu valor dramático, sem entender esses contrastes de caráter que o texto propõe.<sup>31</sup>

Bruno Snell apresenta uma leitura muito particular, ao postular que a *Ifigênia em Áulis* marca a passagem do drama para a filosofia, como vêm apontando as últimas peças de Eurípides. Assim, o espetáculo oferecido pela presença de Aquiles não é sem função dramática, como não o é a presença das outras personagens, marcando, sobretudo, as questões relativas aos valores éticos, incluindo-se o coro das mulheres de Cálcis.<sup>32</sup> O jogo estabelecido pelo espetáculo, então, é mais o da contemplação e o da reflexão. À medida que a peça avança, um novo dado é acrescentado, uma nova mudança na disposição de algum personagem, não em função de uma alteração substancial ou definitiva da ação dramática, que é a realização do sacrifício da jovem filha de Agamêmnon. Os dados novos, as informações, as transformações ocorridas ao longo da peça, acrescentam elementos para o aprofundamento da reflexão sobre o papel do estado, o papel do pai, da família, das relações entre os homens. E não é por acaso que o próximo canto coral celebra em canto a união de Peleu e Tétis, cujo fruto é Aquiles.

### **1.5. Aquiles no Terceiro Estásimo**

O terceiro estásimo apresenta uma tríade simples de estrofe, antístrofe e epodo.

Se outras passagens, pela qualidade poética inferior, apresentam dúvidas quanto à

autoria de Eurípides, este canto é considerado um dos mais perfeitos do poeta.<sup>33</sup> Na estrofe e respectiva antístrofe, o tema central é o casamento de Tétis com Peleu, uma união primordial que parece inaugurar a instituição do matrimônio entre os gregos. Das várias versões de que dispunha, o poeta, seguindo seus propósitos dramáticos, centra nossa atenção no caráter sagrado da cerimônia e no fruto dessa hierogamia: o nascimento de Aquiles e sua atuação na guerra contra Tróia.<sup>34</sup>

No primeiro movimento da primeira estrofe, o poeta presentifica o momento da celebração das núpcias de Peleu e Tétis, num banquete (v. 1041) a que as musas comparecem com sua música e dança (vv. 1041, 1043, 1047). A ode abre-se evocando o himeneu das famosas núpcias (v. 1036). Aqui, o canto por excelência da união matrimonial levanta um grito (v. 1039) com o sentido positivo de grito de alegria, uma sonoridade que se junta ao som de instrumentos musicais. As menções à flauta líbia (v. 1036) e à sírinx de cálamos (vv. 1038-39) evocam a sonoridade da música oriental, já citadas na passagem do primeiro estásimo em que o coro se refere a Páris.<sup>35</sup>

Dos elementos visuais evocados pelo canto, destaque-se, no primeiro período da estrofe, a beleza dos cabelos das musas (v. 1040) e as sandálias de ouro, cujo passo marca o ritmo da dança (v. 1042). As musas, vindas da Piéria, o local de seu nascimento, situado nas redondezas do monte Olimpo, trazem o canto e a dança para o monte Pélion, o local tradicional para a celebração das núpcias de Peleu e Tétis.<sup>36</sup> Como nota F. Jouan, é precisamente sobre o monte Pélion que Peleu, com a ajuda de Quíron, realiza uma de suas façanhas contra os centauros, distinguindo-se aos olhos dos deuses.<sup>37</sup>

No segundo movimento da primeira estrofe, Ganimedes aparece como escanção do banquete, servindo vinho em crateras de ouro (vv. 1051-52), sob o epíteto de “*delicadeza terna do leito de Zeus*” (vv. 1049-50), uma clara referência ao mito da

paixão de Zeus pelo jovem pastor troiano. Como observa F. Jouan, a imagem do escanção é tirada das referências homéricas a Hefesto, desempenhando a mesma função nos banquetes do Olimpo.<sup>38</sup> A libação de Ganimedes é acompanhada da dança cíclica das cinquenta Nereides (vv. 1049-57).

Ainda, segundo F. Jouan, “os imortais são ainda representados nas núpcias por dois grupos de dança, o das Piérides e o das Nereides. Píndaro tinha afirmado que as Musas vieram para cantar no Pélion, como nas núpcias de Cadmo e Harmonia.”<sup>39</sup> Núpcias exemplares que contam com a presença de seres exemplares. A presença das divindades da Tessália, por seu caráter autóctone, fica mais sublinhada na antístrofe pela presença dos centauros, também habitantes da região.<sup>40</sup>

A antístrofe, então, acusa, em primeiro lugar, a presença de uma procissão de centauros, que, portando galhos de abeto e coroados de hera (v. 1058) juntam-se ao banquete.<sup>41</sup> Ao canto das Piérides seguido da dança das Nereides, teríamos um coro masculino dos centauros correspondente, apresentando a profecia de Quíron, o mais famoso e sábio dos centauros. Segundo F. Jouan, “parece que Eurípides combinou diversas tradições antigas, que não são fáceis de ver claramente.”<sup>42</sup> A profecia de Quíron, referindo-se ao nascimento de Aquiles, traz os elementos da adivinhação ligados a Apolo (vv. 1064-65), num alto clangor (v. 1062), opondo-se, de maneira complementar, ao canto-dança das Musas e das Nereides. O nascimento de Aquiles, ocupando o centro do conjunto, é apresentado com certas peculiaridades.

Como notou F. Jouan, o nome de Aquiles não é dito pelos centauros, sendo apenas evocado como *para a Tessália grande luz* (v. 1063).<sup>43</sup> A referência à grandiosidade de sua importância na guerra, que serve de pano de fundo para a peça, aparece na previsão de sua chegada a Tróia, acompanhado dos mirmidões armados de lanças e escudos (v. 1068-69) e no incêndio que provocará na famosa terra de Príamo

(v. 1070). O destaque do detalhe de suas armas, fabricadas por Hefesto (vv. 1071-72) é sem dúvida tirado da tradição homérica.<sup>44</sup> Isso também o público deveria saber. O poeta não precisaria ater-se ao texto da *Iliada* para compor o canto. O que está valendo aqui é a evocação da grandiosidade do herói, as circunstâncias de seu nascimento e de seu envolvimento com uma guerra ainda por fazer, se nos restringirmos às delimitações da ação dramática.

A conclusão da antístrofe é, ao mesmo tempo, um voto de felicidades vindo dos deuses (v. 1076-77) para a primeira das Nereides e Peleu, e a instituição dos cantos do himeneu, se entendemos o verbo *ἰσθῆμι* como *instituir, fundar, criar* (vv. 1076-79).

A antístrofe fecha-se com o voto ritual e, como Rush Rehm destaca, na cerimônia do casamento tanto a música como a dança desempenham um papel importante.<sup>45</sup>

No epodo, o poeta dá um salto enorme, tira-nos da brilhante e alegre celebração do casamento de Tétis e Peleu para apresentar o horror de que se revestirá o sacrifício de Ifigênia, aproximando assim, de modo paradoxal, as duas instituições, a do casamento e a do sacrifício. Ambos têm em comum a guerra, pois deste casamento nasce Aquiles, a grande promessa da devastação de Tróia; o sacrifício de Ifigênia promete a vinda dos ventos favoráveis à navegação que conduzirá o exército pan-helênico até Tróia.

No epodo a educação de Ifigênia contrapõe-se ao modo bárbaro de Páris (vv. 1085-88). A educação de Ifigênia é, como a de todas as jovens gregas, voltada para um casamento, um casamento nobre com um filho do deus-rio de Argos Ínaco, fundador da casa real argiva, que aqui não é nomeado. O coro não aceita o sacrifício de Ifigênia. O epodo fecha o canto com questões de ordem moral marcadas por termos fortes tais



como *o rosto da vergonha* ou *o rosto da virtude* (vv. 1089-91), personificando os dois valores morais importantes para o homem grego. Para F. Jouan, estes últimos versos extrapolam o contexto da peça. O estudioso enumera as leituras de outros estudiosos: seria uma alusão à solidão do homem e à sua natureza pervertida, ou seria uma referência do poeta em relação à guerra, à desmoralização da Grécia no final da guerra do Peloponeso?<sup>46</sup> Porém, se nos ativermos ao contexto da peça, não basta que o coro, justamente pelo contraste com as núpcias sagradas de Tétis e Peleu, exponha com mais veemência o horror ao sacrifício da inocente, prometida falsamente a Aquiles, com uma morte que está prestes a se cumprir?

### **1.6. Aquiles no êxodo**

Após o canto de Ifigênia (vv. 1276-1335), Aquiles volta à cena e dialoga com Clitemnestra. Esse diálogo é marcado do verso 1338 ao 1401 pelo tetrâmetro trocaico, em frases entrecortadas (*antilabé*), o que confere à cena o tom de urgência. É Ifigênia que anuncia a volta de Aquiles em cena, acompanhado de uma multidão de soldados (vv. 1338). Sua reação é de vergonha pelo casamento frustrado (vv. 1342-42).

A presença de Aquiles no fim da peça acentua ainda mais o contraste entre ele e Ifigênia. Aquiles traz primeiro a informação de oráculo de Calcas, que se mantivera restrito aos mandantes da expedição, chegou ao exército inteiro (v. 1352), que aos gritos exigiam o sacrifício de Ifigênia. O próprio Aquiles fora ameaçado de lapidação (vv. 1349-50). Os próprios mirmidões estão contra sua decisão de defendê-la, tendo sido os primeiros a não aceitar tal proposta (vv. 1352-56). O final da *antilabé* entre Aquiles e Clitemnestra antecipa o momento em que Ifigênia será conduzida ao local do sacrifício. Aquiles, isolado, mantém-se determinado a salvá-la.

No entanto, a decisão final de Ifigênia (cf. v. 1368 em diante) torna os esforços de Aquiles de manter o casamento com ela talvez algo mesquinho diante da pressão e da urgência do exército e do heroísmo de que o sacrifício dela se reveste. Destaque-se a “inveja” a união dela com a Grécia que ele expressa ter dela (vv. 1404-7). Por sua decisão de não mais combater a divindade, segundo Aquiles, Ifigênia levou em conta o que é honesto, virtuoso e necessário (v. 1409), tendo falado bem, com dignidade, pela pátria (v. 1407). Aquiles reconhece em Ifigênia uma igual. É essa a razão que o faz desejá-la como esposa (vv. 1410-15). Aquiles retira-se da cena no verso 1432, não sem antes renovar seu apreço pela resolução tomada pela jovem (v. 1421, vv. 1423-24), deixando aberta a possibilidade de, num último instante, intervir a favor da jovem e salvá-la, caso ela mudasse de idéia (v. 1424). Não será esse o caso São suas últimas palavras na peça. Um Aquiles mais reflexivo, atencioso para com Ifigênia, porém, como temos acentuado, comedido.

### **1.7 À guisa de conclusão**

Não levei em conta os versos finais da peça, devido aos problemas textuais de sua transmissão. Pelos apontamentos acima, pode-se depreender que a presença de Aquiles na *Ifigênia em Áulis* torna o sacrifício da jovem filha de Agamêmnon ainda mais heróico e magnificado.

Naturalmente o caráter de Ifigênia é contrastado com o de Agamêmnon e o de Menelau, os homens de poder sobre tantos homens, mas que não têm como salvar a jovem inocente de um sacrifício injusto; com o de Clitemnestra, mãe zelosa; mas o contraste mais forte se faz na peça é exatamente com o caráter de Aquiles. A presença de Ifigênia num acampamento guerreiro, por si só, já é causa de espanto. Diante de Aquiles, num primeiro momento ela parece frágil, indefesa. Todos, inclusive Aquiles,

ao longo da peça mudam de opinião a respeito do que se deve fazer. Ifigênia, ao contrário, quando decide morrer pela Grécia, não muda mais sua decisão.

*Ifigênia em Áulis*, assim, está mais a serviço da reflexão que qualquer outra peça. Alguns querem ver nela o fim de um gênero. Penso que Eurípides, na verdade, abre novas possibilidades inerentes à poesia dramática. Em *Ifigênia em Áulis*, o poeta faz confluir três temas distintos: o do casamento, o do sacrifício e o da guerra, por um único viés, apresentando todas as ambigüidades e contradições comuns aos três. Tomando como matéria prima os elementos da tradição mais arraigada na cultura grega, como é o caso da figura de Aquiles, que realçamos aqui, o poeta lança reflexões que não se estancam no tempo, requerendo de nós, um público cada vez mais distanciado desse teatro primordial, uma posição, uma opinião, um julgamento. Eurípides não nos permite a neutralidade diante do que apresenta em cena. Esse é o caso da figura de Aquiles, transportado para o teatro de maneira absolutamente diferente do Aquiles homérico, sem, contudo, estar despido das tintas da tradição.

## 12. Notas

O texto de base para a leitura que apresentamos é o editado por James Diggle, *EURIPIDIS FABULAE*, (1994), salvo mencionado em contrário.

<sup>2</sup> Cf. Michelakis, P. (2002: 88).

<sup>3</sup> Cf. Snell, B. (1983: 396-405).

<sup>4</sup> Cf. Solmsem, F. (1934: 119-121).

<sup>5</sup> Cf. Lesky, A. (1981: 355).

<sup>6</sup> Cf. Lesky, A. (1981: 355).

<sup>7</sup> Veja-se “Achilles’ name and body” de Michelakis, P. (2002: 84-92).

<sup>8</sup> Cf. o comentário de Ferrari (1988: 216); também o de F. Jouan, *EURIPIDE* (1983: 68, nota 3).

<sup>9</sup> *EURIPIDE* (1983: v. 232).

<sup>10</sup> Cf. Vidal-Naquet (1999: 241-266).

<sup>11</sup> Cf. sobre essa questão do catálogo das naus, Vernant (1973: 75).

<sup>12</sup> Veja-se o artigo de Brandão (1989: 69-87).

<sup>13</sup> Cf. Fowley (1985: 72).

<sup>14</sup> Michelakis (2002: 95-100).

<sup>15</sup> Cf. vv. 735, 736 e 738 em que o termo *kalón* aparece.

<sup>16</sup> Michelakis (2002:97).

<sup>17</sup> Cf. sobretudo a estrofe e antístrofe do segundo estásimo da peça, 543-572.

<sup>18</sup> A intimidade do toque na mão direita, aparece, por exemplo, na despedida de Agamêmnon e Ifigênia, quando ele lhe pede um beijo e o toque da mão direita, v. 679.

<sup>19</sup> François Jouan aproxima esta cena de Aquiles e Clitemnestra da cena de Orestes e Electra na *Electra*, de Eurípidas. Cf. *EURIPIDE* (1983: 93, 139-40).

<sup>20</sup> Cf. Grube (1941: 430); veja-se também Conacher (1970: 259).

<sup>21</sup> Em dois outros momentos, no episódio anterior, Agamêmnon usa desta “norma” para retirar, primeiro, Ifigênia de cena (cf. vv. 678-79), e depois, quando quer fazer Clitemnestra ficar longe do “sacrifício”, para ela os que antecedem a cerimônia de casamento, para ele o degolamento da própria filha (cf. v. 735).

<sup>22</sup> Cf. Roussel (1915: 239-240) e *EURIPIDE* (1983: 96, nota 3).

<sup>23</sup> Conacher (1970: 259).

<sup>24</sup> Fowley (1985: 73). Cf. Rehm (1994: 11-12). Para a discussão dos aspectos jurídicos dessa passagem, cf. Roussel (1915: 240-41).

<sup>25</sup> Cf. na mesma linha de P. Roussel, Fowley (1985: p. 73).

<sup>26</sup> Cf. *EURIPIDE* (1983: 98, nota 2). Cf. *Iliada*, 168 e seq.; Cf.vv. 893-800, do coro.

<sup>27</sup> Veja-se o comentário de F. Jouan em *EURIPIDE* (1983: p. 98, nota 7).

<sup>28</sup> Cf. C. Segal, sobre o discurso de Fedra, no *Hipólito*, de Eurípidas, (373-430), afirma: “(...) the power that women’s sexuality wields over men through the shame that they can bring to the house, to the men’s career, and thus to the whole community.” Segal (1993: 145).

<sup>29</sup> Kitto (1972: vol. II, p. 322).

<sup>30</sup> Conacher (1970: 260).

<sup>31</sup> “The authentic vitality and heroism of Iphigenia show up the more sharply in contrast with the parody of these qualities where we would expect to find them - in Achilles; and the ultimate generosity of Iphigenia is deployed to advantage against ignoble motives of Agamemnon and Menelaus and the basic self-interest even of her “allies”, Clitemnestra and Achilles.”, Conacher (1970: 260-61).

<sup>32</sup> Cf. Snell (1983: 396-405, e notas).

<sup>33</sup> Cf. Jouan (1966: 79) e *EURIPIDE* (1983: 101, nota 3).

<sup>34</sup> Cf. Jouan. (1966: 68-87).

<sup>35</sup> Cf. no primeiro estásimo, vv, 573-78.

<sup>36</sup> Veja-se. para a questão das epifanias e hierogamias, Torrano (1991: 32). Em relação ao monte Pélion como o lugar tradicional da celebração das núpcias de Peleu e Tétis, cf. Jouan (1966: 79-80, e notas).

<sup>37</sup> Jouan (1966: 64), para as fontes dos relatos das façanhas de Peleu, banido de Egina. Cf. também *EURIPIDE* (1983: 101, nota 4).

<sup>38</sup> Jouan (1966: 80 e notas).

<sup>39</sup> Jouan. (1966: 80-81). Cf. *III Pítica*, 89 e seq. em que as duas núpcias aparecem, as de Cadmo e Harmonia e as de Peleu e Tétis.

<sup>40</sup> Jouan (1966: 81).

<sup>41</sup> F. Jouan anota que os ramos ou troncos de abeto são as armas típicas dos centauros. *EURIPIDE* (1983: 102, nota 1). Veja-se ainda Jouan (1966: 82).

<sup>42</sup> Jouan (1966: 83).

<sup>43</sup> Jouan (1966: 84). Cf. *Electra*, 449, uma expressão semelhante será usada por Ifigênia, *luz da Hélade*, cf. 1502.

<sup>44</sup> Jouan (1966: 84-85).

<sup>45</sup> Rehm. (1994: 14). Cf. também Seaford (1987: 106).

<sup>46</sup> *EURIPIDE* (1983: 103, nota 2).

### 3. Bibliografia

- Brandão, J. L. (1989) “Ver, Ouvir, Interpretar: a propósito dos *Sete contra Tebas* de Ésquilo, **Clássica 2**: 69-87.
- Conacher, D. J. (1970) *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto.
- EURIPIDE (1983) *Iphigénie à Aulis*. Paris.
- EURIPIDIS (1994) *Fabulae. Tomus III. Helena, Phoinissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*, Oxford.
- Ferrari, F. (1088) *Ifigenia in Taudide. Ifigenia in Aulide*, Milano.
- Fowley, H. P. (1985) *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca/London.
- Jouan, F. (1966) *Euripides e les légendes des Chants Cypriens*, Paris.
- Grube, G. M. (1941) *The Drama of Euripides*, London.
- KITTO, H. D. F. (1972) *A tragédia grega*. Coimbra. (2 vol.)
- Lesky, A. (1981) *Greek Tragic Poetry*, Haven/London.
- Michelakis, P. (2002) *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge.
- Rehm, R. (1994) *Marriage to death. Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton/New Jersey.
- Roussel, P. (1915) “Le role d’ Achille dans l’ *Iphigénie à Aulis*”, **REG**, XVIII: 240-41.
- Seaford, R. (1987) “The Tragic Wedding”, **JHS** CVII: 106-130.
- Segal, C. (1993) *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Comemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Durkhan and London.
- Snell, B. (1983) “From tragedy to Philosophy”, en Segal, E. *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford.
- Solmsen, F. (1934) “*Onoma and Pragma* in Euripides”, **CR** 48: 119-121.
- Vernant, J.-P. (1977) *Mito e pensamento entre os gregos*, São Paulo.
- Vidal-Naquet, P. (1999) “Os Escudos dos Heróis: Ensaio sobre a Cena Central dos Sete contra Tebas”, en Vernant, J.-P. e Vidal-Naquet, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, São Paulo.