UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

LUÍS FERNANDO WEFFORT

**POESIA, RETÓRICA E EDUCAÇÃO
NA *IFIGÊNIA EM ÁULIS* DE EURÍPIDES**

São Paulo

2008

LUÍS FERNANDO WEFFORT

**Poesia, retórica e educação
na *Ifigênia em Áulis* de Eurípides**

Dissertação de Mestrado apresentada à
Faculdade de Educação da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Filosofia e Educação
Orientadora: Profa. Dra. Gilda Naécia Maciel
de Barros

São Paulo

2008

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

37.01
W399p

Weffort, Luis Fernando

Poesia, retórica e educação na Ifigênia em Áulis de Eurípides / Luís Fernando Weffort ; orientação Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo : s.n., 2008.
136 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração : Filosofia e Educação) - -
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Eurípides, 484 a. C. – 406 a. C. 2. Filosofia da educação 3. Filosofia grega 4. Teatro grego. 5. Tragédia (Gênero) – Grécia antiga I. Barros, Gilda Naécia Maciel de, orient.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Luís Fernando Weffort

Poesia, retórica e educação na *Ifigênia em Áulis* de Eurípides

Dissertação apresentada à Faculdade de
Educação da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Filosofia e Educação

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*A Isabela e Francisco,
por este sentimento diverso,
que não cabe na lógica da frase,
mas que trago aqui comigo, puro,
no meu entendimento.*

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Gilda Naécia Maciel de Barros, pelo admirável exemplo de vigor e rigor intelectual na orientação desta dissertação.

Ao Grupo de Estudos Clássicos e Medievais da FEUSP, em especial à Alessandra Carbonero Lima e à Maria Amalia Longo Tsuruda, que participaram ativamente da discussão desta pesquisa.

Aos colegas e funcionários da Faculdade de Educação da USP, que sempre me auxiliaram nas questões acadêmicas, durante estes anos de estudo.

Ao Roberto Mallet, por ensinar-me a pensar o teatro a partir de uma perspectiva poética.

Aos meus irmãos, Luiz Antônio e Patrícia por fazerem parte daquilo que sou.

À minha mãe, Juracy Villares, que introduziu as primeiras perguntas filosóficas em meu espírito. Obrigado por todo apoio intelectual, afetivo e financeiro durante esses longos anos de estudo. E pelas muitas orações.

Ao meu pai, Luiz Antonio Weffort, *in memoriam*, a quem prometi, ainda criança, que estudaria muito nessa vida para deixá-lo orgulhoso.

*Cego é o espírito do homem quando procura investigar o
caminho da sabedoria sem o auxílio das Musas.*

Píndaro, *Pítica* VII b, 18.

RESUMO

WEFFORT, L. F. **Poesia, retórica e educação na *Ifigênia em Áulis* de Eurípides**. 2008. 133 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Trata-se de pesquisa teórica, de cunho filosófico-educacional, sobre o modo como Eurípides retrata, discute e problematiza, em sua obra, o debate intelectual e político que marcou a vida cultural de Atenas na segunda metade do século V a.C., assim como os seus desdobramentos no campo moral e educacional. Em virtude da dificuldade de tomarmos, neste estudo, como objeto de análise o conjunto da obra conservada de Eurípides, damos destaque à peça *Ifigênia em Áulis*. Além de abordar explicitamente o tema da educação, essa obra consta entre as últimas composições do poeta, o que nos permite analisar o amadurecimento de suas reflexões poético-filosóficas. A tragédia, embora com características bastante peculiares, insere-se na Grécia como herdeira da tradição poética grega – a épica e a lírica – e da sua missão educadora. Em face das grandes transformações de caráter político, social e cultural ocorridas na Grécia com o desenvolvimento e a consolidação do modelo de *pólis* democrática – que tem o seu apogeu no século V a.C., um novo perfil de homem, com características bastante diferentes daquelas projetadas em torno da nobreza aristocrática palaciana, vai ser exigido. Reconfigurando as estruturas do mito e valendo-se dos meios expressivos do teatro, a tragédia vai exercer em Atenas, que se tornara, então, o principal pólo cultural, político e econômico da Grécia, o seu ofício poético-pedagógico de direcionar o olhar dos homens para as questões essenciais da vida na *pólis*. A posição tradicional da arte dramática parece não satisfazer Eurípides. É certo que não lhe faltava a consciência de sua missão pedagógica. Não a exercia, porém, no mesmo sentido de seus antecessores, mas sim mediante a participação apaixonada nos problemas da política e da vida espiritual de seu tempo. A crítica euripidiana, cuja força purificadora reside na negação do convencional e na revelação do problemático, nos faz olhar para as contradições e as idiosincrasias de uma educação em tempos de crise. Na *Ifigênia em Áulis*, que ora examinamos, Eurípides põe em questão o próprio paradigma heróico, base da educação tradicional aristocrática, suscitando uma reavaliação do conceito de herói e de seu significado na formação do homem grego. Por outro lado, sempre sob o peso artístico de uma *erística* ousada e vigorosa, a dinâmica dialética

desse drama, complexa e tão bem articulada, ilumina a questão dos *limites* da ação educativa e de seus fundamentos. E o imponderável, que paira sobre a existência do homem, é lembrado, como o grande obstáculo à elaboração de um modelo definitivo e seguro de educação.

Palavras-chave: Filosofia da educação. Grécia Clássica. Teatro. Tragédia. Eurípides. Ifigênia em Áulis.

ABSTRACT

WEFFORT, L. F. **Poetry, rhetoric and education in *Iphigenia in Aulis* de Euripides**. 2008. 133 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

This theoretical research, of philosophic-educational nature, aims to analyze the way as Euripides represents, discusses and brings into question, through his work, the intellectual and political debate which marked the cultural life of Athens in the second half of the 5th Century b. C., as well as its effects in the moral and educational field. Due to difficulty of analyzing, in this study, the whole preserved work of Euripides, we emphasize the play *Iphigenia in Aulis*. This play approaches the subject of the education and is one of the last compositions of the poet, which allows us to analyze the philosophical-poetic maturing of his reflections. The tragedy, although with a sufficient amount of peculiar characteristics, is inserted in Greece as an heiress of the poetical Greek tradition – the epic and the lyrical ones – and its educational mission. Due to great political, social and cultural transformations that occurred in Greece with the development and the consolidation of the model of *pólis* democratic – that has its highest point in the 5th century b. C. –, a new profile of man, with sufficiently different characteristics of those projected ones around the aristocratic nobility, would be demanded. Reconfiguring the structures of the myth and using the expressive means of the theater, the tragedy would play in Athens, that became, then, the main cultural, political and economical pole of Greece, its poetical-pedagogical role to conduct the attention of the men to the essential questions of the life in the *pólis*. The traditional position of the dramatic art seems not to satisfy Euripides. It is certain that he did not lack the conscience of a pedagogical mission. He did not practice it, however, in the direction of his predecessors, but by means of the passionate participation in the problems of the politics and the spiritual life. The euripidian criticism, whose purifying force inhabits in the negation of the conventional and in the revelation of the problematic, makes us look at the contradictions and the idiosyncrasies of an education in times of crisis. In the *Iphigenia in Aulis*, Euripides questions the heroic paradigm, base of the traditional aristocratic education, causing a revaluation of the concept of hero and of his meaning in the formation of the Greek man. However, under the artistic weight of a daring and vigorous *eristic*, the dialectical dynamic of this drama, complex

and articulated, always illuminates the question of the *limits* of the educative action and of his bases. And the imponderable, which hovers over the existence of the man, is remembered, like the great obstacle to the preparation of a definite and secure model of education.

Keywords: Philosophy of the education. Classic Greece. Theater. Tragedy. Euripides. Iphigenia in Aulis.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O HERÓI HOMÉRICO E O IDEAL DEMOCRÁTICO	17
2.1 O PARADIGMA HERÓICO DA EDUCAÇÃO ARISTOCRÁTICA GREGA	17
2.2 A MENTALIDADE RELIGIOSA GREGA NO PERÍODO ARCAICO	21
2.3 O POETA COMO EDUCADOR	24
2.4 O ESPÍRITO DEMOCRÁTICO DE ATENAS	26
2.5 AS GUERRAS MÉDICAS E DO PELOPONESO E SEUS DESDOBRAMENTOS INTELECTUAIS E POLÍTICOS	28
3 A POESIA TRÁGICA DE EURÍPIDES	35
3.1 O POETA E O FILÓSOFO	35
3.2 O PROBLEMA DA EDUCAÇÃO NA OBRA DE EURÍPIDES	45
3.3 EURÍPIDES E OS SOFISTAS	51
3.4 O IRRACIONAL NO TEATRO DE EURÍPIDES	57
4 A IFIGÊNIA EM ÁULIS DE EURÍPIDES	60
4.1 A COMPOSIÇÃO DA PEÇA	60
4.2 O MITO DE IFIGÊNIA	62
4.3 ANÁLISE DA PEÇA	69
4.3.1 PRÓLOGO	69
4.3.2 PÁRODO	77
4.3.3 PRIMEIRO EPISÓDIO	78
4.3.4 PRIMEIRO ESTÁSIMO	93
4.3.5 SEGUNDO EPISÓDIO	98
4.3.6 SEGUNDO ESTÁSIMO	104
4.3.7 TERCEIRO EPISÓDIO	105
4.3.8 TERCEIRO ESTÁSIMO	113
4.3.9 QUARTO EPISÓDIO	116
5 CONCLUSÃO	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133

1 INTRODUÇÃO

A epígrafe não é uma veleidade poética, muito menos uma mera formalidade prescrita pelo ritual acadêmico, mas a síntese mesma de um pensamento que nos conduz ao objetivo deste nosso estudo.

Boa parte das perguntas que hoje circulam apressadas pelos corredores das escolas e faculdades questiona a necessidade e a finalidade de se estudar determinados conteúdos que não se vinculam diretamente com os problemas reais e concretos de nosso tempo. Dentro desta perspectiva, numa época assolada por catástrofes de toda ordem, parece um enorme contra-senso dedicar nosso esforço intelectual e tempo na análise de tragédias de conteúdo mítico, escritas por poetas gregos do século V a. C.

Por outro lado, boa parte dos obstáculos que encontramos, na tentativa de elaborar respostas satisfatórias para as perguntas reais e concretas de nosso tempo, parece advir de um certo desajuste do olhar, que dificulta o entendimento da realidade e, por assim dizer, nos impede de identificar com clareza as verdadeiras causas de nossos problemas e, conseqüentemente, mapear sua extensão e calcular seus desdobramentos.

A experiência nos mostra que quando passamos muito tempo procurando um objeto perdido, ao encontrá-lo, quase sempre descobrimos que ele estava à nossa vista, mas estivemos olhando para o lugar errado. O que nos impedia de achá-lo era um desvio de foco. Isto me faz lembrar um texto de Clarice Lispector, *Humildade e Técnica*, no qual ela diz: “humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente”.

Perdemos o contato com a realidade quando deixamos de olhar para ela. E este, talvez, seja o ponto de partida para pensarmos os problemas reais e concretos de nosso tempo.

As *musas*, filhas de *Zeus* e *Mnemosine*, atuam na alma dos mortais impedindo o esquecimento do que é belo, grandioso e heróico. Elas manifestam, através dos poetas, o caráter sagrado do mundo, aquilo que não deve escapar ao homem quando contempla a realidade.

Feita esta ressalva, passamos ao tema específico desta dissertação.

O objetivo deste estudo é investigar, na peça *Ifigênia em Áulis*, a análise poética e filosófica que se pode encontrar em Eurípides acerca do debate intelectual, moral e político

que marcou a vida cultural de Atenas, na segunda metade do século V a.C., e os seus desdobramentos para a discussão do conceito de *paideia* na Grécia Clássica.

A compreensão do conceito de educação na Grécia Clássica passa, necessariamente, pelo reconhecimento dos valores tradicionais que fundamentam a cultura aristocrática grega, cujas raízes estão mergulhadas numa concepção mítico-religiosa da realidade, e pela análise da influência do pensamento racional discursivo, introduzido, sobretudo, pelos sofistas, que freqüentaram Atenas na segunda metade do séc. V., na formação espiritual dos cidadãos.

Tomando esta perspectiva, o primeiro movimento desta nossa investigação consiste em analisar, na tradição poética, os valores que sustentam a educação aristocrática grega. Os traços dessa mentalidade aristocrática e heróica encontram-se disseminados na obra dos poetas, cujo representante mais eminente é Homero. Todavia, nesse percurso das musas, que nos leva da épica à tragédia, encontramos dissonâncias poéticas que nos revelam diferentes movimentos do espírito.

Um segundo movimento, notadamente, visa analisar a influência dos sofistas na formação política e intelectual da Atenas clássica. Alguns destes livres pensadores, de tendências intelectuais diversas – que ficaram conhecidos sob a denominação comum de *sofistas* –, introduzem, em Atenas, uma concepção racional da educação, fundamentada não mais na imitação dos paradigmas aristocráticos de excelência, mas no debate de idéias, no enfrentamento de teses opostas, ou seja, no exercício da reflexão dialética. O movimento intelectual realizado pelos sofistas está intimamente ligado às transformações político-sociais promovidas pela democracia ateniense, cuja compreensão é de fundamental importância para a análise do debate intelectual que se deu em torno do conceito da *paideia*, à época de Eurípides.

Tendo considerado estas questões, passamos ao estudo da obra poética de Eurípides, no intuito de encontrar, aí, ecos das discussões filosóficas que agitaram a cidade de Atenas nos anos de crise. A escolha de *Ifigênia em Áulis* tem as suas razões. Ela compõe, juntamente com *As Bacantes* e *Alcméon em Corinto*, a última trilogia escrita por Eurípides, tendo sido encenada, postumamente, pelo seu filho homônimo, no concurso das Grandes Dionísias do ano 405 a. C. O fato de estar entre as últimas composições do poeta não a torna, necessariamente, uma obra mais elaborada do ponto de vista literário, mas, certamente, reflete os últimos questionamentos do poeta que, após os longos anos de guerra entre Atenas e Esparta, discute, com grande maturidade filosófica, o destino trágico da cidade. Outro fator que pesa na nossa decisão é a variedade de procedimentos inovadores de que Eurípides lança

mão ao compor a peça, o que nos permite contemplar a habilidade do poeta em utilizar os recursos não apenas da arte poética, mas também da retórica. O grande destaque dado aos dramas psicológicos dos personagens, aos seus dilemas interiores, é também uma razão que consideramos significativa. A concordar com Albin Lesky (1995, p. 424), *Ifigênia em Áulis* é a mais apurada obra de investigação psicológica de Eurípides. Uma outra razão, talvez, a mais relevante, deve-se ao fato de Eurípides se referir, nas meditações do primeiro estásimo, explicitamente à palavra *paide/ia* (v. 561), apresentando-nos aí, uma interessante e intrigante reflexão sobre o tema e, conseqüentemente, revelando ser este um dos questionamentos da peça.

A análise de uma obra de arte literária como fonte de investigação filosófica há de sempre nos impor grandes dificuldades. Toda obra literária encontra-se inscrita no espaço e no tempo, o que exige do estudioso uma vasta pesquisa histórica e uma apurada reflexão filosófica acerca dos movimentos intelectuais e políticos da época. Por outro lado, é herdeira de uma tradição poética e se enquadra dentro de um gênero específico, o que impõe determinadas regras para a sua interpretação.

Todavia, guardadas as peculiaridades dos autores e as restrições de cada gênero e estilo, é na grande obra de arte literária que julgamos encontrar o movimento espiritual de uma época. Nela encontramos representados, sob os ‘disfarces’ da poesia, os valores, as crenças, as formas de sensibilidade, as modalidades de ação e as categorias de pensamento do universo cultural do qual ela emerge. As grandes obras de arte, segundo queremos acreditar, trazem, escondidas em seu subsolo, o que cada povo, em sua época, entende acerca do justo, do bem e do belo, ou seja, suas concepções políticas, morais e estéticas.

É nesta perspectiva que buscamos examinar a obra trágica de Eurípides, mas não sem consciência das dificuldades que mencionamos e com o agravante de estarmos diante de um momento histórico tão rico e movimentado culturalmente como a Atenas do século V a. C., de um gênero poético tão abrangente e enigmático como o trágico e de um autor tão arrebatador e polêmico como Eurípides.

Um dos primeiros obstáculos com o qual nos deparamos ao empreender um estudo sobre a tragédia grega diz respeito à dificuldade que nós, modernos, temos de nos reportar ao imaginário mítico-religioso sobre o qual as lendas foram elaboradas. As tragédias estão, por assim dizer, instaladas numa compreensão mítica do mundo, cujo sentido e coesão soam estranhos ao espírito moderno, até certo ponto comprometido com os avanços da ciência.

O modo como a idéia de religiosidade penetra no espírito grego antigo merece alguma reflexão. Para explicar a enigmática noção mítica de “deuses”, Jaa Torrano¹ recorre ao conceito filosófico de *idea*, elaborado nos *Diálogos* de Platão. Os deuses constituem os aspectos fundamentais do mundo, os diversos âmbitos de atividades e os fundamentos de todas as possibilidades que se abrem para homens e para heróis. Assim, para o espírito grego antigo, pensar e contemplar a divindade na sua forma são uma e a mesma coisa.

Um segundo obstáculo diz respeito às especificidades poéticas do gênero trágico. A composição de uma peça trágica obedece a uma estrutura formal rígida. A obra é composta em verso e cada uma das partes do drama, cantadas e dialogadas, é elaborada segundo um padrão métrico específico, condizente com a sua função poética. Este rigor formal nos faz recordar que a tragédia faz parte, em essência, de um ritual religioso. Os vestidos cerimoniais, as máscaras, a estilização da linguagem e da ação são vestígios de uma atmosfera sagrada que paira sobre o teatro grego. Todavia, é necessário entender em que sentido esse teatro é religioso. O eminente helenista espanhol, Rodrigues Adrados, faz uma interessante advertência a esse respeito. A tragédia é poesia religiosa não somente por ter suas origens no *ditirambo*, ou porque eram representadas por ocasião das festas de Dioniso e no recinto sagrado do deus, ou, ainda, porque se ocupa de mitos. Mas, sobretudo, porque a Tragédia é um verdadeiro espelho da vida humana em suas crises decisivas, sempre em conexão com forças divinas.

A Tragédia consiste em sublinhar simultaneamente a grandeza e a miséria do homem, sua audácia e seus erros, e em celebrar assim em todos os casos o poder da divindade que o exalta e abate sem quitar-lhe por isso a liberdade. Essa afirmação simultânea dos contrários, cujo enfrentamento se percebe sempre com claro rigor racional, é a essência da tragédia, em que o humanismo heróico está dobrado com uma mentalidade profundamente religiosa (ADRADOS, 1966, p. 157).

Este traço não pode passar despercebido ao estudioso desse gênero de poesia, sob pena de incorrer em erros formais de interpretação.

Um outro aspecto que vale a pena ressaltar é que, numa peça trágica, o texto não é puramente literatura, mas poesia dramática, ou seja, texto em ação, composto para ser representado e que, portanto, está cheio de intencionalidades, de ritmos que reverberam as

¹ TORRANO J. Mito e Dialética na Tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo. In ÉSKUÍLO. *Agamêmnon*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 85-94.

batidas do coração, de uma vitalidade que irrompe em sons e gestos, enfim, que teatro, para o grego antigo, é, ao mesmo tempo, poesia, música e dança.

Um terceiro obstáculo diz respeito às fontes históricas. As informações que temos sobre a época encontram-se difusas nas obras de diversos autores, muitos deles, posteriores a este período. A dificuldade que temos de alcançar, para além da versão platônica, a dimensão que os sofistas tiveram na formação moral e política da Atenas do século V a. C., é um exemplo da nossa escassez de fontes.

2 O HERÓI HOMÉRICO E O IDEAL DEMOCRÁTICO

2.1 O PARADIGMA HERÓICO DA EDUCAÇÃO ARISTOCRÁTICA GREGA

Em linhas gerais, o cultivo das virtudes humanas, seja no campo moral, seja no campo prático, sempre se manifestou, nas mais diversas culturas, como forma primeira da educação. Isso se faz ver à medida em que as potencialidades valorizadas por cada povo e época encerram as qualidades principais que o tipo ideal de homem dessa sociedade deve engendrar para se tornar, de acordo com a função social que ocupa, um homem completo, perfeito. À medida em que ele se aproxima ou se distancia deste ideal, se torna melhor ou pior, ou, numa outra escala de valor, mais ou menos útil.

Nesse sentido, a educação faz-se visando à criação de um tipo ideal intimamente coerente e claramente definido. Esta formação não é possível sem referência ao paradigma: trata-se, sempre, de oferecer ao espírito uma imagem do homem tal como ele deve ser. O que nos remete às palavras de Aristóteles, no início da *Poética*, segundo as quais o homem é, por natureza, imitador.²

A história da educação grega começa no mundo aristocrático grego com o nascimento de um ideal definido de homem superior. Os relatos mais remotos deste tipo humano nobre e heróico, que surge do cultivo das qualidades próprias da sociedade aristocrática grega, fundamentalmente guerreira, chegam até nós por meio dos poemas épicos de Homero, a *Ilíada* e a *Odisséia*.

Este ideal de homem superior nos é apresentado por Homero na figura do herói. A delimitação do conceito de herói constitui uma das grandes dificuldades no estudo da educação grega antiga. A obra de Homero nos oferece diversas imagens de heroísmo, mas a complexa mentalidade aristocrática grega, na qual princípios éticos e estéticos se confundem, torna difícil o reconhecimento das leis que regem o modo de agir heróico. Na *Ilíada*, Fênix, o educador de Aquiles, protótipo do herói grego, recorda ao herói a finalidade para a qual ele foi educado: “Para ambas as coisas: proferir palavras e realizar ações” (*Ilíada* IX, v. 443).

² Aristóteles. *Poética*, 1448b, 5.

Esta sintética formulação do ideal educativo nobre, cujo fundamento encontra-se no aprendizado da música e nos exercícios atléticos, dá-nos uma imagem do papel reservado aos nobres na estrutura social da antiga Grécia: tomar parte nos debates nas assembléias e conselhos e participar dos empreendimentos militares. Todavia, para capturarmos o sentido profundo das palavras de Fênix, devemos acrescentar a esta definição um princípio estético, subjacente ao modo de pensar grego, que neste universo tem valor moral. Para a mentalidade heróica à qual Fênix se dirige, não se trata apenas de proferir palavras e realizar ações, mas proferir *belas* palavras e realizar *belas* ações. A educação do homem excelente passa pelo reconhecimento da beleza.

O helenista Jaeger, na *Paidéia*, busca em Aristóteles inspiração para uma bela imagem sobre o heroísmo na epopéia, quando explica que a gesta do herói consiste em “fazer sua a beleza”. E acrescenta: “aspirar à beleza e fazê-la sua é não perder nenhuma ocasião de conquistar o prêmio da mais alta a)reth/, excelência” (JAEGER, 2001, p. 35). Este princípio moral e estético pode ser traduzido da seguinte forma: é próprio da a)reth/ heróica “não fazer nada que não seja considerado kalo/n, belo” (ADRADOS, 1966, p. 41).

A concepção grega de kalo/n, beleza, está enquadrada dentro de um campo semântico específico e sua compreensão é de fundamental importância para o entendimento da moralidade aristocrática. Não se trata de interpretação subjetiva. Seu conceito está vinculado a uma interpretação religiosa da existência, claramente expressa e protegida pela tradição, que implica o reconhecimento e o respeito à ordem natural do mundo, preestabelecida e mantida pelos deuses. Por exemplo, é belo o respeito que se tem diante dos deuses, dos mortos, dos familiares e das autoridades.

Um primeiro passo para compreendermos o universo da poesia épica grega consiste em ter presente que o mundo homérico é o mundo da ação e dos feitos. A epopéia celebra lutas e façanhas dos heróis. Assim, na comunidade dos a)//ristoi, os homens se destacam pelos seus feitos, e os seus feitos são a expressão do seu valor, da sua a)reth/³, da sua excelência. A sua a)reth/ é, ao mesmo tempo, a garantia de sua natureza nobre e de seu valor pessoal. Intimamente ligada à a)reth/ está a honra. A honra é o prêmio da a)reth/.

Bruno Snell faz uma interessante ressalva a este respeito:

³ A palavra grega a)reth/ é uma palavra de difícil tradução. Sua correspondente latina direta é a palavra *virtus*. O termo virtude, por sua vez, apresenta a dificuldade de ter sido amplamente utilizado pelo cristianismo com uma conotação moral, o que não ocorreu no mundo antigo. Estaremos mais próximos da concepção grega se, no que se refere à épica, tomarmos a palavra no sentido da virtude guerreira, ou seja, como força e capacidade de ação. Diante dessa dificuldade, muitos tradutores adotam o termo *excelência* para traduzir a)reth/.

Quando Homero diz que um homem é a)gaqo/j, “bom”, não quer dizer que ele esteja isento de toda a falta moral, ou que tenha bons sentimentos, mas que é um homem útil, eficiente, capaz de alguma coisa, como também nós falamos de um bom guerreiro ou de um bom instrumento. De modo semelhante, a a)reth/, a “virtude”, não significa a virtude moral, mas a nobreza, a capacidade de ação, o êxito e a reputação; estas palavras encaminham para o fenômeno do moral já que, ao contrário dos termos “felicidade” ou “utilidade”, não designam algo que serve apenas os interesses particulares de alguém, mas responde a um valor universal: a)reth/ é a “capacidade” ou “habilidade” que se espera de um homem “bom”, “capaz”, de um a)gaqo/j (SNELL, 1975, p. 216).

Estruturada em torno do ideal heróico, a moral aristocrática grega é essencialmente competitiva. A conduta nobre e excelente implica um esforço incessante de auto-afirmação e a busca da supremacia entre os pares. Busca-se ser o primeiro, o melhor, e com isso alcançar o prêmio da fama e da glória, o kle/oj. A atitude contrária implica em desonra, ai)sxro/n.

O kle/oj é o móvel da ação heróica. Na noção grega de *kléos* está implicado tudo aquilo que se diz do herói, todo o rumor que se ergue em torno do seu nome. Para entender o significado e a dimensão do kle/oj para a mentalidade heróica grega, devemos levar em conta que o homem homérico só adquire consciência do seu valor mediante o reconhecimento da sociedade a que pertence. O valor moral das ações é dado, sobretudo, pelo coletivo. Isso significa que a opinião que os demais têm de um determinado indivíduo representa seu verdadeiro valor: ou seja, não existe diferença, nessa sociedade, entre o que se pensa de um indivíduo e o que ele realmente é. Desta forma, o kle/oj corresponde ao seu valor e é, ao mesmo tempo, proporcional à sua honra. O elogio e a reprovação são, para essa sociedade, fontes da honra e da desonra. Logo, o ser honrado ou não pelos demais é decisivo. Esta honra, em Homero, freqüentemente encontra-se simbolizada em coisas materiais. Assim podemos entender, no início da *Ilíada*, a recusa de Agamêmnon em ficar sem a sua cativa, Criseida, que é parte do seu ge/raj, o prêmio que cabe ao chefe, na partilha do espólio de guerra e que é proporcional à sua honra. Da mesma forma, Aquiles não poderá aceitar pacificamente que lhe seja tirada a sua cativa, Briseida, pois é a sua parte no combate e, ao mesmo tempo, símbolo material do seu valor e da sua honra.

O kle/oj é, portanto, a aspiração mais alta do herói. É em virtude desse kle/oj, que trará imortalidade ao seu nome e reconhecimento à sua linhagem, que o herói se lança na realização de um grande feito e o êxito em sua façanha é a prova da sua excelência, da sua a)reth/.

Se a glória, o *kle/oj*, é produzida pelo êxito, a vergonha, *ai)sxro/n*, por sua vez, é produzida pelo fracasso. O êxito e o fracasso condicionam, respectivamente, a honra e a desonra. Vale notar que neste universo moral não basta a intenção, aliás, como nos adverte Adrados (1966, p. 40), não há aqui distinção entre a intenção e o resultado. Há de se ressaltar também que essas idéias estão vinculadas a uma concepção mítico-religiosa da realidade, na qual aquilo que ocorre no plano humano tem uma correspondência direta no plano divino. Logo, o êxito e o fracasso representam no imaginário religioso grego a aprovação ou a desaprovação dos deuses.

Neste universo moral, submetido ao plano divino e amparado na *sansão* coletiva, as noções gregas de *kalo/n* e *ai)sxro/n* demarcam os limites da ação heróica. Trata-se, como dissemos, de não fazer nada que não seja reconhecido pela comunidade dos *a)//ristoi* como *kalo/n*, ou seja, como belo e louvável. A ação assim reconhecida se torna, na voz dos poetas, exemplar e paradigmática. Uma vez que o jovem de nascimento nobre é educado para realizar grandes feitos e belas ações, a evocação do exemplo dos heróis é parte constitutiva de toda a educação aristocrática.

Um outro ponto a ser considerado é que, para a mentalidade aristocrática, a *a)reth/* heróica é um atributo próprio da nobreza. É a natureza especial dos nobres, sua *fu/sij*, que a torna possível. A nobreza, por sua vez, é algo que só se adquire por nascimento. Logo, a excelência não se pode obter senão por herança. Todavia, não se trata de uma herança automática. Não estão excluídas desta concepção o esforço pessoal e a possibilidade do fracasso. A *a)reth/* é uma qualidade cuja existência deve ser demonstrada individualmente e cujo desenvolvimento pode alcançar um grau maior ou menor. A expressão mais acabada desta idéia nos será dada por Píndaro, na famosa exortação: ‘Torna-te aquilo que tu és’.

Esta concepção, assim como todas as representações do universo homérico, está enquadrada dentro de um pensamento religioso, no qual esta natureza especial do nobre, em última instância, deve-se a uma relação privilegiada de seus antepassados com os deuses. Na *Ilíada*, por exemplo, muitos heróis referem a sua nobre estirpe a uma filiação divina.

Esta natureza especial dos nobres não se restringe apenas ao campo da ação militar, ela também é responsável pela supremacia espiritual da aristocracia que se expressa no domínio da palavra. Trata-se de um tipo de saber que é próprio da nobreza, não a sabedoria racional, mas a sabedoria intuitiva da justa decisão e da palavra acertada. Também neste âmbito, Píndaro nos oferece uma bela imagem da concepção aristocrática do mundo: “Sábio é o que sabe muito por natureza” (*O.* 2,86). É a este universo espiritual que Fênix se refere quando

propõe, juntamente com o realizar belas ações, o saber proferir belas palavras, como finalidade da educação aristocrática.

A partir desta natureza nobre, o ‘aprendizado’ e o cultivo da a)reth/ tornam-se possíveis. O que se dá por meio da máxima, do mito e da poesia, veiculados no âmago de instituições que configuram o modo de vida aristocrático, como o banquete, a palestra, as festas religiosas e as competições atléticas.

As implicações políticas desta concepção são de extrema relevância para o nosso estudo. É como base na idéia de uma natureza especial, de uma fu/sij privilegiada, que se traduz em a)reth/, que a aristocracia justificará a sua primazia na condução dos assuntos da cidade. Por outro lado, no contexto da democrática Atenas do século V a. C., eixo principal da atividade dos sofistas, na arena política, consistirá em oferecer ao jovem, bem dotado e com posses, que ambiciona influir na vida da *pólis*, uma formação técnica, independentemente de eventual nobreza de sua origem.

Homero não é apenas o responsável pela disseminação da antiga cultura aristocrática helênica, mas é, na condição de poeta, intérprete dessa cultura, na medida em que é fundamentalmente através da épica que esta imagem do homem ideal vai ser impressa na alma dos gregos.

2.2 A MENTALIDADE RELIGIOSA GREGA NO PERÍODO ARCAICO

No decurso da história da formação grega, vamos encontrar, ao lado de Hesíodo, uma série de poetas que, em acordo com Homero, ou abrindo outros campos de percepção, vão delinear novos contornos para a figura ideal do homem, segundo as exigências do lugar e da época em que viveram. Assim, entre a primeira metade do século VII e a primeira metade do século V a.C., sob diversas formas de manifestação da lírica, poetas como Calino, Tirteu, Arquíloco, Simônides, e, sobretudo, Teógnis e Píndaro, tiveram importante papel no desdobramento e questionamento dos valores aristocráticos oriundos da épica.

Um conceito de fundamental importância para a compreensão do pensamento moral e político da Grécia – e, conseqüentemente, da evolução da noção aristocrática de virtude no período arcaico –, é a noção grega de justiça (di/kh). O conceito de justiça, embora não tivesse

uma influência decisiva no pensamento moral aristocrático, já apresenta em Homero um elemento de sanção religiosa, estabelecendo, assim, as bases para o seu desenvolvimento posterior. No geral, comenta Adrados (1966, p. 56-57), a idéia de justiça está relacionada à ‘ordem natural’ dos fatos. Por exemplo, é justo que as almas se encaminhem para o *Hades*, ou que se chore ao rever lugares que causam más recordações. Assim, ao referir-se às normas de conduta, a *di/kh* atua como um princípio conservador da ordem social, que ordena ao homem manter-se dentro de certos limites, não exceder a medida, evitando-se, com isso, ações que possam atrair a cólera divina. Todavia, os domínios em que o conceito de justiça aparece como valor normativo, embora coincidam, em muitos aspectos, com as sanções aristocráticas do *kalo/n* e *ai)sxro/n*, referem-se à conduta humana em geral, não se limitando ao contexto heróico.

Na idade seguinte, o processo de generalização e ampliação da idéia de justiça e a sua atribuição a um princípio divino farão grandes progressos. Graças a essa sua extensão à totalidade dos homens, ela deixará de ser simplesmente um conjunto de normas da sociedade e passará a encarnar um ideal de igualdade (ADRADOS, 1966, p. 59). É com Sólon que a idéia da justiça ganhará a sua máxima expressão.

Embora apresentasse pontos de apoio para desenvolvimento futuro, a idéia de justiça não teve importância decisiva no pensamento moral aristocrático. Este permanece atado aos conceitos de *kalo/n* e *ai)sxro/n*, e, sobretudo, à idéia do êxito e do *kle/oj*, que prevalecem na mentalidade heróica guerreira. O grande rival dessa moral competitiva, não é a idéia de injustiça, que tende, nesse contexto heróico, a estar subordinada à idéia aristocrática da *fu/sij*, mas a limitação do homem frente aos deuses (ADRADOS, 1966, p. 64-65).

A constatação desta limitação é o ponto de partida para a idéia grega do *me/tron*. Reconhecendo a sua *areth/* inferior, deve o homem agir com moderação, evitando assim atrair a inveja (*fqo/noj*) dos deuses. Esta idéia já está presente em Homero, mas, à medida em que está relacionada a uma restrição do *qumo/j*, tem pouca influência na ação do herói. É o que nos revela o passo da embaixada dirigida a Aquiles, no canto IX da *Ilíada* (vv. 497ss.): Fênix exorta o herói a não ser impiedoso (*nhlee/j*) e a domar o seu grande ânimo (*qumo/n me/gan*), aceitando as súplicas de Agamêmnon e retornando à guerra. Aquiles, todavia, não abandona a sua ira e prefere seguir o seu *qumo/j*. Renuncia voluntariamente ao ideal do *me/tron*, com plena consciência de que seu comportamento poderá desencadear forças divinas contra ele. Permanece o ardor de sua honra heróica.

A época arcaica é que irá aprofundar e difundir de um modo cada vez mais explícito o conceito de medida. Aqueles que em suas máximas lhe deram maior difusão foram conhecidos logo como Sete Sábios. Em Píndaro, Arquíloco e Teógnis a medida é um ideal a ser seguido pelos heróis.

Diz Arquíloco a esse respeito:

Não te deves pavonear perante o mundo, quando venceres, nem abater-te e lamentar-te quando fores vencido; alegra-te com o que é digno de alegria, não desfaleças em excesso; na desgraça, conhece o ritmo que mantém os homens nos seus limites (ARQUÍLOCO, frag. 67, apud JAEGER, 2001, p. 160).

Sólon tende a identificar medida e justiça exortando o homem a seguir uma vida equilibrada: “a fartura engendra o desregramento quando uma grande felicidade acompanha os homens que não tem um espírito bem equilibrado” (SOLON, fr. 5, 9-10, apud ADRADOS, 1966, p. 67).

Em íntima relação com o ideal grego do *me/tron* está o da *sófrwsu/nh*. Comenta Adrados (1966, p. 74) que o respeito à proibição social de invadir certas esferas; a conveniência de não ir mais além de um certo limite, por medo ao castigo divino; ou o simples cálculo humano da vantagem a longo prazo, em todas estas ocasiões está presente um elemento intelectual de previsão e raciocínio. É este elemento intelectual, de cálculo e reflexão, que distingue a *sófrwsu/nh* da *ai)dw/j* e introduz um leve matiz frente ao *me/tron* em geral.

Esse fator racionalista tão profundamente arraigado à ética grega fez com que a *sófrwsu/nh* se convertesse no mais genuíno representante da moral restritiva – ao lado do conceito de justiça, que conseguiu afirmar sua independência -. Conseqüentemente, a *u/(brij*, interpretada não apenas como excesso, mas também cegueira e ignorância, é o principal pecado grego (ADRADOS, 1966, 75).

A encarnação da *sófrwsu/nh*, da idéia grega do *me/tron* é Apolo, o deus da beleza harmoniosa e disciplinada, inimigo dos tiranos e seus regalos ostentosos, purificador de todos os excessos sangrentos, distante da exaltação do culto dionisíaco. A inscrição do templo de Delfos: *gnw=qi sauto/n*, ‘conhece-te a ti mesmo’; é a grande advertência contra a *u/(brij* do homem que, considerando-se semelhante aos deuses, excede os limites impostos aos mortais. Esta regra, mais do que uma norma restritiva, é uma exortação ao discernimento: reconhece que és mortal, que um abismo intransponível te separa do divino.

Este breve percurso, inspirado, notadamente, nos estudos de Rodrigues Adrados, pelos parâmetros de conduta que marcaram a mentalidade aristocrática do período homérico e arcaico, certamente nos permitirá entender melhor as disputas intelectuais que se deram na Grécia clássica em torno do conceito de educação e a importância de Eurípides nesse debate.

Vale destacar que, na Grécia antiga e arcaica, é, sobretudo, através da poesia, que estes valores e idéias tendem a se incorporar à mentalidade aristocrática. Num modelo de educação marcadamente dominado pelo exemplo, a evocação das imagens heróicas da epopéia, assim como a exortação à virtude, nas elegias, e o louvor à conduta exemplar dos heróis, nas odes, exercem um papel preponderante na formação do homem excelente. É nesse sentido que os banquetes dos *a/ristoi*, ocasiões privilegiadas para as discussões políticas e para a audição de poemas, ao lado da ginástica, eram, e permaneceram ao longo do séc. V a. C., as principais práticas educativas da nobreza.

Estas considerações apontam um aspecto de extrema relevância para a nossa investigação, a saber, a importância do poeta e, conseqüentemente, da poesia na história da educação grega. O poeta é, sem sombra de dúvidas, o principal responsável pela configuração e preservação do imaginário cultural grego e, na medida em que o é, torna-se o educador, por excelência, do povo grego.

2.3 O POETA COMO EDUCADOR

A posição de destaque que a poesia ocupa na Grécia nos induz a muitas reflexões. Mas, se desconsiderarmos as razões históricas e atentarmos apenas para a análise intrínseca da adequação do mito à poesia, haveremos de notar que o próprio conteúdo do mito está configurado sobre a forma da poesia. A essência do mito está intimamente relacionada ao pensamento poético, ao pensamento por imagens e comparações. O mito, como toda grande poesia, coloca ao lado do acontecimento terrestre uma imagem paralela do mundo e proporciona, assim, ao que é mutável, inteligibilidade e significado.

Além desta adequação entre conteúdo e forma, há um outro aspecto que dá ao ofício do poeta, na Grécia antiga, um caráter um tanto particular. O poeta não fala a partir de si, de suas experiências, mas é instrumento dos deuses. A verdade se manifesta a ele, essencialmente, por inspiração divina. São as *Musas*, filhas de *Zeus* e *Mnemosine* (Memória),

que atuam no poeta, pelo fenômeno do *enqousiasmo/j*⁴. A condição do poeta é uma condição especial. Ele é o porta-voz dos deuses e, portanto, uma espécie de guardião da verdade. Se atentarmos para estas considerações, veremos que elas estão em pleno acordo com a concepção grega da *alhqeia*⁵. O estatuto da verdade encontra-se, na Grécia antiga, intrinsecamente ligado ao caráter da memória, contrapondo-se ao esquecimento, *lh/qh*. Inspirado pelas *palavras cantantes*, filhas de Zeus e Memória, o poeta tem a missão divina de desvelar o mundo aos olhos dos homens, de lembrar aos homens (tirar do esquecimento) que o mundo está fundado em uma ordem santa, presidida por Zeus, que ele não pode abalar e é por ela subjugado.

A tragédia, embora com características bastante peculiares, insere-se na Grécia como herdeira dessa tradição poética – a épica e a lírica – e da sua missão educadora. Em face das grandes transformações de caráter político, social e cultural ocorridas na Grécia com o desenvolvimento, a consolidação e o fortalecimento do modelo de organização política estruturado em torno da idéia de cidade-estado grega – que tem o seu apogeu no século V a. C. –, um novo perfil de homem, com características bastante diferentes daquelas projetadas em torno da nobreza aristocrática palaciana, vai ser exigido.

Há de se levar em conta aqui as constantes divergências entre ideais aristocráticos e democráticos que permeiam as discussões públicas. Além disso, a disseminação de idéias cosmológicas provindas dos progressos da ciência natural e a proliferação de mestres de erística e retórica, os sofistas, também contribuem para aumentar a efervescência cultural e política que vive a Grécia do século V a. C., cuja representante mais notável é a cidade de Atenas, que se tornara, então, o principal pólo cultural, político e econômico da Grécia.

Diante da nova realidade da vida urbana e do gradativo enfraquecimento das concepções mítico-religiosas do mundo homérico e, conseqüentemente, dos valores defendidos pela cultura aristocrática, ganham força nas discussões públicas os questionamentos acerca dos valores morais e da virtude.

É dentro deste novo contexto da cidade-estado grega que a poesia dramática entra em cena. Reconfigurando as estruturas do mito e valendo-se dos meios expressivos do teatro, a tragédia vai exercer em Atenas o seu ofício poético-educativo de direcionar o olhar dos homens para as questões essenciais da vida na *pólis*.

⁴ A palavra grega *enqousiasmo/j* significa *inspiração divina*. O termo é referido na antigüidade grega como uma espécie de possessão, na qual o poeta era tomado pelas musas.

⁵ A palavra *alhqeia*, verdade, em grego, significa literalmente “não-esquecimento”.

2.4 O ESPÍRITO DEMOCRÁTICO DE ATENAS

Não há como compreender o teatro grego e a sua importância na formação cultural, moral e política da Atenas do século V a.C., sem destacar o fato de que esta havia se tornado, em 508 a.C., com as reformas de Clístenes, uma comunidade democrática.

A nova constituição política de Atenas, introduzida por Clístenes, cuja base está na substituição das tribos gentílicas por tribos territoriais, esforça-se por garantir a participação popular nas decisões dos assuntos da cidade, ampliando e legitimando o poder das instituições democráticas, assegurando, assim, o princípio da igualdade (*isonomia*), estabelecido por Sólon, sem, no entanto, desfazer-se dos valores aristocráticos tradicionais da glória, do êxito e da honra. Na prática, a aristocracia continuava exercendo as funções de mando por meio do arcontado, outorgado por votação, e do Conselho do Areópago, composto a título vitalício pelos ex-arcontes. Todavia, a decisão majoritária da Assembléia é uma garantia que o povo tem a seu favor, para evitar o perigo da u(/brij aristocrática e garantir a igualdade e a justiça. A superioridade da classe nobre nas questões políticas é reconhecida pelo povo, mas é exercida por votação e sob o seu controle.

No geral, o regime democrático tende a assimilar a a)reth/ aristocrática guerreira no serviço da cidade, assim como a piedade, no culto aos deuses, e a adotar o ideal do me/tron e da sofrwsu/nh como normas de conduta cidadã.

A despeito de todas as suas dificuldades teóricas e práticas, assim como de suas conquistas e fracassos, a democracia instaurada em Atenas inaugura uma nova etapa na história do pensamento grego. Não se trata apenas de uma alteração de regime político, mas de uma profunda mudança no universo das relações sociais, políticas e culturais gregas, cujas raízes estavam mergulhadas numa compreensão mítico-religiosa da realidade. A democracia – e toda discussão que ela promoveu em torno de sua idéia – significou para os gregos uma abertura para a possibilidade de uma nova concepção do mundo, do homem e das suas relações. Grandes e turbulentas transformações precisaram ocorrer no espírito da cultura grega para que a democracia prosperasse e, mesmo assim, ao longo de sua trajetória não foram poucos os momentos de instabilidade e descrédito.

Dentre todas as contribuições e inovações empreendidas pela democracia ateniense, talvez nenhuma tenha sido tão significativa quanto a valorização da *parrhisi/a*, o poder falar livremente. Para compreender o impulso que ela trouxe a todas as atividades do espírito, é necessário recordar o seu princípio mais elementar, que consiste no direito concedido a todo cidadão de fazer uso público da palavra. Isso significava que todo cidadão era livre para tomar parte nas discussões políticas, para expressar e defender suas idéias na Assembléia.

Na democracia, a palavra se torna o instrumento político por excelência. E a Assembléia, a instância suprema das decisões políticas. Ainda que, sobretudo em sua primeira fase, os cargos de maior relevância política, o *arcontado*, a *estrategia* e a *magistratura*, fossem ocupados pela nobreza, cabia à Assembléia a palavra final sobre tudo aquilo que afetava a segurança e os interesses da *pólis*.

Vale lembrar que não se tratava apenas de um voto favorável ou contra. O princípio da Assembléia era que todos pudessem falar. Mesmo que, na prática, apenas um pequeno grupo ousasse se manifestar, o que contava era o fato de a palavra ser, ao menos em princípio, aberta a todos, vale dizer, ser livre.

Nas *Suplicantes* de Eurípides, encontramos um magnífico elogio à liberdade de expressão de Atenas. Proclama Teseu:

A liberdade existe onde o arauto pergunta: Quem nesta
assembléia deseja tomar a palavra em favor do Estado? Quem deseja
falar ponha-se em evidência. Quem não tem nada a dizer cale-se.
Existe, pois, para uma cidade regime mais igual?⁶ (vv. 438-441)

Todos os empreendimentos da democracia de Atenas eram postos em movimento pelas deliberações da Assembléia, onde imperava o princípio da *parrhisi/a*. A palavra aí é soberana. Ela imperava na Assembléia, no Conselho, nos Tribunais, no Teatro e também na *ágora*. A ela devemos o profundo apreço dos atenienses pelos debates de idéias, pelas contendas judiciárias, pelas discussões teóricas e, também, pelos concursos teatrais. Falar, explicar-se, convencer uns aos outros: era isso que dava orgulho a Atenas. A cidade toda torna-se palco de um grande *agôn* retórico. É pela palavra e através dela que os homens eram movidos. Daí a demagogia ser vista como um perigo tão aterrador, aos olhos dos atenienses.

⁶ Seguimos, nesta passagem, a tradução de Marie Delcourt-Curvers. Paris: Gallimard, 1962. A versão é nossa.

Os desdobramentos da parrhisi/a no campo da política, assim como nas demais áreas do conhecimento, determinaram o modo de vida ateniense e contribuíram para o desenvolvimento de um novo tipo de pensamento, o discurso dialético, aberto ao debate, fornecedor de provas, cujos representantes mais eminentes são os sofistas.

O novo regime democrático de Atenas e os valores por ele defendidos, a saber, o ideal de liberdade, apreço à justiça, manifesto no princípio da igualdade diante da lei, e a cooperação mútua no serviço da cidade, serão postos à prova na guerra contra os Persas.

2.5 AS GUERRAS MÉDICAS E DO PELOPONESO E SEUS DESDOBRAMENTOS INTELECTUAIS E POLÍTICOS

A oposição frente ao avanço do domínio persa e seu apoio às cidades jônicas acabaram por envolver Atenas numa guerra contra os Persas. As Guerras Médicas, por sua vez, foram o acontecimento mais significativo para a consolidação da democracia e dos valores a ela referidos. A vitória sobre os persas coroa a política e o modo de vida ateniense. Não se tratava apenas do triunfo de uma determinada cidade grega sobre o império persa, mas do triunfo de um ideal e de um modo de entender a vida. A liberdade havia vencido o despotismo; a democracia, a tirania. De um lado, o cálculo e a estratégia, de outro, a força física; a vida modesta, contra o luxo e a frivolidade do Oriente; a sofria sobreposta à u/brij.

Com a vitória, Atenas toma consciência do seu poderio, que, a partir de então, deverá ampliar-se, bem como da justiça de sua causa, que julgou premiada pelos deuses com a vitória; e, com essa consciência, assume a superioridade de seu regime político, frente ao regime tirânico dos persas.

Nesse sentido, a batalha de Salamina, ocorrida por volta de 480 a.C., constitui um marco na história de Atenas. O triunfo da esquadra naval ateniense sobre a numerosa e temida esquadra naval persa, mediante uma estratégia meticulosamente arquitetada e articulada por Temístocles, mostrou aos gregos a extrema capacidade de organização e de ação do novo regime político de Atenas. A nobre disciplina com que todos os cidadãos cumpriam as decisões da Assembléia nas questões referentes à guerra e a participação direta e livre do povo, lutando nas naus, constituíam uma novidade. Pela primeira vez a cidade funciona como

uma unidade pela qual cada indivíduo está vitalmente interessado, embora reconhecendo e aceitando os seus limites dentro da ordem existente.

O êxito da democracia ateniense na guerra consistiu exatamente em tornar compatível o princípio da igualdade com o do mérito pessoal, caro à nobreza. Em consequência disso, tanto os nobres quanto o povo aceitam, na prática, certas limitações e colaboram, em concórdia, na defesa da mesma cidade. As Guerras Médicas, assim, consolidam a democracia em torno de um ideal misto, que concilia os traços da a)reth/ aristocrática tradicional – valor, honra, glória, êxito, sofrwsu/nh – com um conceito da justiça, protegida pelos deuses, vinculando liberdade e nobre disciplina de todos os cidadãos.

“As Guerras Médicas foram para os gregos uma experiência religiosa, a do castigo divino do homem que busca um poder excessivo” (ADRADOS, 1966, p. 125). É nessa perspectiva que Ésquilo irá compor a tragédia *Os Persas*, mostrando, sob vários aspetos, a u(/brij de Xerxes, como causa de sua ruína, tanto na condução dos assuntos externos, pela opressiva política que adotava, quanto na condução dos assuntos internos, pelo exercício da tirania.

No teatro de Dioniso, Ésquilo será, na condição de poeta, o grande teórico e intérprete do novo espírito da democracia, que tem como base os valores tradicionais da nobreza aristocrática e da religião, e os ideais de justiça e igualdade defendidos pelas instituições da cidade, ideais estes, consolidados com a vitória sobre os Persas⁷. Em suas peças, o elogio da a)reth/ heróica é acompanhado do constante alerta para o perigo da u(/brij. Há uma ordem sagrada que cumpre ao homem respeitar. Sempre que ultrapassa os limites reservados aos mortais e, movido por cega ambição ou descontrolada paixão, age de modo desmedido, Ésquilo mostra a ação ruinosa da A)/th, potestade divina relacionada à cegueira do espírito, ao desvario e à perdição. É o que ocorre com Xerxes, nos *Persas*, e com o próprio Agamêmnon, no *Agamêmnon*, quando este, tomado de soberba, pisa nos tapetes púrpuros, à entrada de seu palácio, glória reservada só aos deuses. A existência de uma justiça divina atuando sobre o destino dos homens, envolvendo a idéia de delito e punição, juntamente com a idéia de que é a ação humana que atrai a tqo/noj, o ressentimento dos deuses, impõe uma indagação filosófica acerca da aparente oposição entre determinismo divino e liberdade humana.

Assim, Ésquilo, impulsionado pelas idéias de Sólon acerca da justiça, vai por em relevo, e na mais alta conta, o problema do agir humano, suas motivações e consequências. Em suas peças, o homem sente-se pela primeira vez como suporte das suas próprias decisões.

⁷ A *Orestéia* é um grande elogio do poeta às instituições de Atenas.

“Decisão, direito, fatalidade, todas estas idéias que, para Ésquilo, são tão importantes, impõem-se ao homem da maneira mais pura e clara quando ele se encontra perante a acção: experimenta o peso da responsabilidade unicamente diante da acção” (SNELL, 1975, p. 154).

Após a vitória de Salamina, Atenas, consciente de sua a)reth/ superior, vai exigir, na política externa, o reconhecimento de sua grandeza. Os progressos são notáveis. A criação da Liga Marítima (478/7 a. C.) e o estabelecimento de um fundo de reserva comum, para a defesa das cidades aliadas, administrado por Atenas, são os primeiros passos para o surgimento de um poderoso império que, ao longo da primeira metade do séc. V a. C. e início da segunda, irá se expandir significativamente.

Com o controle da Liga de Marítima, Atenas se torna não apenas uma potência naval, mas, também, comercial. O gradativo enriquecimento da cidade e o fim da ameaça de uma nova investida bárbara, com a declaração de paz de 449 a. C., conduz a cidade a um período de grande prosperidade e otimismo.

É, notadamente, sob o governo de Péricles (461-431 a. C.) que Atenas alcançará o seu apogeu. Todavia, sob seu governo, uma significativa mudança ocorrerá no espírito da democracia. Em alguns círculos de amizade, afetados pelas novas idéias professadas pelos pensadores jônicos, a tradicional fé nos deuses e na justiça divina, que fundamenta a democracia, passam a dar lugar a uma nova forma de compreensão da realidade, fundamentada na razão humana. O círculo de Péricles, do qual fizeram parte iminentes pensadores como Anaxágoras e Protágoras, é um dos que foram afetados por essa tendência racionalista.

(Péricles) representa, como Protágoras e as demais pessoas de seu grupo, a ala da democracia baseada em idéias laicas, frente à concepção religiosa de Heródoto ou Sófocles. Entendo que entre eles muitas atitudes são comuns na prática e só há diferença na interpretação; o que para a democracia laica é cálculo e prudência, é para Ésquilo e Heródoto cuidado por evitar a *hybris*; as ‘leis não escritas’ são as mesmas para Péricles e para Sófocles, mas um vê nelas uma convenção humana e o outro um decreto divino (ADRADOS, 1966, p. 299-300).

Péricles é um homem de idéias modernas, certamente, um dos grandes responsáveis pela ilustração de Atenas. Em seu arcontado, Atenas abre as portas para uma gama de filósofos, pensadores e sofistas, tais como Anaxágoras de Clazomenas, Diógenes de Apolônia, Protágoras de Abdera, Pródico de Ceos, Hipódamo de Mileto e outros. São estes estrangeiros

os que provêm Atenas de uma teoria política que, pela primeira vez, analisa os problemas e apresenta soluções, a partir de um ponto de vista racional, meramente humano.

Influenciado pelo racionalismo, Péricles promove uma política de elevação do nível cultural do povo, opondo-se abertamente à concepção aristocrática da predisposição natural (fu/sij) para a aquisição da virtude. Estabelece o fundo de espetáculos (qewriko/n), que paga a entrada do teatro aos mais pobres; “se a poesia era a força educativa tradicional das aristocracias, o teatro é esta mesma força educativa dirigida a todo o povo” (ADRADOS, 1966, p. 286); reorganiza concurso musical *panatenaico*, para o qual construiu o *Odeón*; promove a construção da Acrópole e outros templos que embelezavam a vida de Atenas.

Este novo espírito impingido à democracia, por Péricles, é expresso, de forma eloqüente, numa passagem do famoso *discurso fúnebre*, a ele atribuído por Tucídides, na História da Guerra do Peloponeso, em homenagem aos mortos no primeiro ano da guerra contra Esparta:

Afirmo que a cidade inteira é a escola da Grécia e creio que qualquer ateniense pode conquistar uma personalidade completa nos mais distintos aspectos, dotada da maior flexibilidade e, ao mesmo tempo, de encanto pessoal.⁸

Péricles é o grande estadista de Atenas. Embora partidário das idéias introduzidas pelo racionalismo, não negligencia o valor das concepções aristocráticas sobre o mérito e virtude, para a manutenção da cidade. Na condução dos assuntos internos, esforça-se para compensar as antinomias do estado democrático, que tendem a se tornar mais aparentes com as inovações suscitadas pela ilustração, criando um equilíbrio sustentável entre a idéia racionalista da igualdade natural entre os homens e o valor pessoal que se manifesta na concepção aristocrática do prestígio, que advém com o êxito da ação.

Assim, sob o hábil comando de Péricles, Atenas atinge, no início da segunda metade do séc. V a. C., o apogeu de sua glória. Sófocles e Fídias são, no campo das artes, os grandes representantes dessa época. Sófocles é o poeta clássico por excelência, com ele a tragédia grega encontra a perfeição da forma. Na sua poesia, comenta Jaeger (2001, p. 325), a idéia grega do *me/tron* é levada à sua máxima expressão, considerada como o mais alto valor. Não é sem razão que o coro de suas peças repete constantemente que a fonte de todo mal é a ausência de medida. Sófocles é o grande escultor da alma humana. Grande admirador da arte

⁸ TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, II, 41.

de Fídias, afirmou, certa vez, não representar os homens tal como eles são, como faz Eurípides, mas sim como eles devem ser, ou seja, como figuras ideais (JAEGER, 2001, p. 321). Ao representar os homens como eles ‘devem ser’, Sófocles transporta, imediatamente, para a cena do teatro de Dioniso, o problema da educação, tão peculiar a essa época em que os sofistas iniciam as suas atividades em Atenas. A busca de uma norma de conduta exemplar e compatível com a realidade da sociedade democrática ateniense é o grande tema que fomenta a discussão dos sofistas e para o qual convergem os esforços da educação grega. Assim, ao comentar esta época, chegamos a um dos grandes temas desse período: os novos métodos de educação introduzidos pelos sofistas.

O termo *sofistas* é atribuído a uma classe de pensadores (ou profissionais da *sofia*) que viajavam de cidade em cidade, a fim de ministrar seus conhecimentos a todos os que, mediante pagamento, desejassem se unir a eles como discípulos. Todavia, parece ser um erro considerar que essa gama de pensadores, de tão diversas tendências intelectuais, constituísse um movimento filosófico unificado, denominado ‘sofística’. Na realidade, o que os destaca e os une é o fato, inusitado para a mentalidade aristocrática, de se identificarem, pelo ensino da *sofi/a*, como mestres de virtude. Notadamente, a virtude que alguns sofistas se propõem a ensinar⁹ não é a *areté* heróica professada pela tradição aristocrática, mas uma virtude intelectual, a boa deliberação, ministrada através do exercício da dialética e da oratória e direcionada, evidentemente, para a ação política. Como diz Lesky (1995, p. 373): “não se trata de discutir problemas filosóficos, mas sim de aptidões e conhecimentos que terão por objetivo pôr o discípulo assim instruído em condições de ocupar, com a acertada informação (*eubolia*), o melhor lugar a ele acessível na luta pela vida e na engrenagem política”.

A educação ateniense, comenta Adrados (1966, p. 204), era puramente tradicional. Tratava-se de moldar a humanidade futura no exercício físico e na imitação dos Heróis do passado tal como davam notícia disso os poetas e, sobretudo, Homero. Era a vida cidadã, sobretudo, que constituía o principal fator educativo. E a vida cidadã implicava uma série de normas e limitações tradicionais, relacionadas quase todas com as leis não escritas defendidas pela religião. Os sofistas não atentam contra a *pólis*, nem contra a democracia, mas ajudam a juventude a servir à *polis* e a essa democracia. Mas isso por meio de uma formação racional e não já puramente tradicional.

⁹ Protágoras de Abdera é, notadamente, o principal representante desse tipo de orientação ‘filosófico-educativa’, conforme o diálogo platônico *Protágoras*.

De acordo com Jaeger (2001, p. 348), é com os sofistas que a *paideia*, entendida como uma idéia e uma teoria consciente da educação, entra no mundo e recebe um fundamento racional. “O objetivo da educação sofista, a formação do espírito, encerra uma extraordinária multiplicidade de métodos. No entanto, podemos encarar esta diversidade pelo ponto da formação do espírito” (JAEGER, 2001, p. 342).

Os sofistas exercem um papel de extrema importância no contexto da democracia, apresentando, inclusive, respostas para um problema que se encontra lá na origem da formação do estado democrático. A esse respeito cometa Jaeger:

A nova sociedade civil e urbana tinha uma grande desvantagem em relação à aristocracia, porque, embora possuísse um ideal de homem e de cidadão e o julgasse, em princípio, muito superior ao da nobreza, carecia de um sistema consciente de educação para atingir aquele ideal. A educação profissional, herdada do pai pelo filho que seguia o ofício ou a indústria, não se podia comparar à educação total do espírito e do corpo do nobre *kalo/j ka)gaqo/j*, baseada numa concepção total do Homem. Cedo se fez sentir a necessidade de uma nova educação capaz de satisfazer os ideais da *pólis*. (...) Só parecia haver um caminho para a consecução deste objetivo: a formação consciente do espírito, em cuja força ilimitada os novos tempos estavam inclinados a acreditar (JAEGER, 2001. p. 336-337).

A oposição entre o modelo aristocrático de educação, fundamentada no princípio da *fu/sij*, segundo o qual a *a)reth/* só é acessível aos que têm origem nobre, e as novas concepções introduzidas pelos sofistas sobre a possibilidade do ensino da virtude, independentemente das limitações de classe, tornar-se-á o mote de inesgotáveis polêmicas intelectuais sobre o tema da educação, durante a segunda metade do séc. V a. C. Essas polêmicas, no teatro de Eurípides, encontrarão sua melhor expressão, conforme veremos.

Como pudemos ver até aqui, Atenas, durante o governo de Péricles, tornara-se o grande centro cultural e político da Grécia. Para lá se dirigiam os mais eminentes pensadores do mundo grego, transformando a cidade num grande palco para as mais importantes discussões da época. A grandiosidade e beleza de seus templos e a magnitude de seus festivais atraíam um número grande de visitantes. Todavia, o êxito de Atenas no campo político, comercial e cultural tinha, em contrapartida, uma política exterior cada vez mais ostensiva. O aumento da influência política e econômica de Atenas sobre o mundo grego e a notável expansão do seu poder e riqueza pairavam como uma crescente ameaça aos interesses políticos de Esparta. O conflito havia sido evitado por Péricles, em 445/6 a. C., com a paz dos

trinta anos, mas em 431 a. C. tem início a Guerra do Peloponeso, que se estenderá até 404, com a amarga derrota de Atenas.

Se as Guerras Médicas haviam trazido reconhecimento e glória ao novo regime político democrático de Atenas, durante a Guerra do Peloponeso, os longos anos de dificuldades e privações vão expor as grandes contradições deste regime e do modo mais violento. Uma verdadeira crise moral, intelectual e política é instaurada em Atenas. Esta crise da ordem social é, por sua vez, uma crise do próprio ideal democrático e, conseqüentemente, do modelo de homem que ele cultiva. Evidentemente, numa sociedade culturalmente tão fértil, não faltarão teorias políticas e filosóficas que se levantarão para defender interesses e posições. É neste ambiente de disputa intelectual e política, crise social e decadência moral que Eurípides irá compor a grande maioria de suas peças conservadas. Sua obra, conforme veremos no próximo capítulo, tornar-se-á palco para os grandes conflitos de idéias que tomam conta de Atenas durante todo o período da Guerra do Peloponeso.

3 A POESIA TRÁGICA DE EURÍPIDES

*Quando no mistério da existência, que os antepassados tinham coberto com o véu da piedade, se pousou um olhar frio e perscrutador, o poeta viu-se forçado a aplicar as novas medidas aos velhos problemas, e foi como se o tivessem acorrentado à gigantesca tarefa de reelaborar tudo o que até então fora escrito.*¹⁰

JAEGER

3.1 O POETA E O FILÓSOFO

Eurípides, “o mais trágico dos poetas” segundo Aristóteles (1991, p. 212), nasceu em Salamina por volta do ano de 484 a.C., de acordo com as indicações contidas no *Marmor Parium*. Algumas fontes registram seu nascimento em 480 a.C. Mas, segundo Murray (1978, p. 18), esta datação parece mais uma tentativa de vincular o nome dos três poetas trágicos em torno da Batalha de Salamina, devido a seu grande valor simbólico e sua facilidade mnemônica. Assim, contava-se que Ésquilo havia combatido nesta batalha, Sófocles, tomado parte no coro dos jovens que celebraram a vitória e, Eurípides, nascido nesta data memorável.

Embora a comédia tenha se ocupado, reiteradamente, em fazer troça da sua origem, fazendo de seu pai um merceeiro e de sua mãe uma verdureira, Eurípides pertencia a uma família abastada. O pai, Mnesarco, um proprietário de terra, e a mãe Clito, eram oriundos do demo da Flia, região central da Ática. Em sua juventude, Eurípides teria tomado parte no coro que dançava em torno do altar de Apolo Délio e cujos membros se escolhiam entre as primeiras famílias de Atenas. Foi também portador do fogo sacro para Apolo do Cabo Zoster; ou seja, foi incumbido da função de levar a tocha nas procissões que, em determinada noite do ano, se encaminhavam até o Cabo Zoster, em busca de Apolo Délio, e o escoltavam em sua mística peregrinação de Delos à Atenas.

Em 455 a.C. Eurípides obteve o seu primeiro coro, mas não teve êxito. Entre as obras representadas encontram-se *As Pelíadas*. Segundo testemunha o *Marmor Parium* (LESKY, 1995, p. 392), só em 441 a.C. Eurípides ganhou o primeiro prêmio. A este vieram juntar-se outros três: muito pouco, se considerarmos que obteve coro para vinte e duas tetralogias. Sua

¹⁰ JAEGER. 2001, p. 379.

quinta vitória foi obtida postumamente, em 405 a.C., pelo seu filho ou sobrinho homônimo, que tomou parte no concurso com as peças *Ifigênia em Áulis*, *Alcméon em Corinto* e *As Bacantes*. Sabemos que morreu na Macedônia, em 406 a.C., na corte do Rei Arquelau. As notícias de sua morte também não estão isentas de folclores e mistificações.

Se desconsiderarmos o *Resus*, cuja autoria é contestada, é dezoito o total das peças conservadas de Eurípides, além de vários fragmentos de obras que lhe foram atribuídos. A mais antiga das obras conservadas é *Alceste*, de 438 a.C. A cronologia mais segura de suas peças nos é dada pela data das suas representações; todavia, temos a referência exata de apenas algumas delas: *Medéia*, 431; *Hipólito*, 428; *As Troianas*, 415; *Helena*, 412; *Orestes*, 408; e também de suas obras póstumas: *Ifigênia em Áulis* e *As Bacantes*, 405 (LESKI, 1995, p. 393-4). Embora não tenhamos chegado a uma datação exata para o conjunto de suas peças, sabemos que, com exceção de *Alceste*, a totalidade de sua obra conservada está enquadrada no período que compreende a guerra do Peloponeso, ou seja, ela se dirige a uma platéia que vive os tormentos e as aflições da guerra, e este há de ser um fator relevante na análise de suas peças.

Nenhum poeta grego, talvez, tenha buscado tanto e de tantos modos investigar os mistérios da alma humana e percorrer os caminhos do espírito de sua época, quanto Eurípides. A profundidade e a intensidade dessa busca se manifestam na multiplicidade de temas abordados e nas inovações de estilo e linguagem de seu teatro. Seu espírito inquieto e provocador não deixou intocada nenhuma das grandes indagações de seu tempo. Não há aspecto significativo da vida espiritual de sua época que não encontre expressão em sua obra. Difícil, no entanto, é apreender o pensamento do poeta. Na boca de seus personagens, os argumentos se multiplicam em todas as direções. Em seu teatro as idéias se enfrentam, as razões se duplicam, as contradições se revelam, o acaso se torna lei e a fragilidade humana se manifesta no ardor de suas paixões. O antigo esplendor da ordem divina, que outrora se tinha celebrado como valor universal sob a imagem dos deuses e das figuras heróicas, empalidece diante do modo radical com que Eurípides questiona os motivos que movem as ações humanas.

É notável que Eurípides sofre a influência das discussões filosóficas que, na época, movimentam a vida cultural de Atenas. Embora apartado pessoalmente da política, sabemos, pelo teor de suas peças, que as discussões éticas e políticas, assim como tudo o que se relacionava com o novo saber, não lhe eram indiferentes. A relação de Eurípides com os sofistas contemporâneos nos é apontada por Lesky (1968, p. 375):

Temos ainda em Diógenes Laércio (9, 54) a indicação de que a primeira obra que Protágoras leu em público foi *Sobre os Deuses (Peri Theon)*, dizendo-se, entre outras coisas, que a casa de Eurípides foi o lugar em que se efetuou a memorável leitura. Começa assim (B 4): *Dos deuses não me é dado saber se existem ou não existem, nem qual é a sua forma. Pois há muitas coisas que impedem sabê-lo: a sua invisibilidade e a brevidade da vida do homem.*

Esta referência sobre a estreita relação de Eurípides com os sofistas é reforçada por Adrados (1966, p. 207):

O ‘filósofo na cena’, como lhe denominaram os antigos, nos é apresentado por estes, com maior ou menor fundamento, como relacionado pessoalmente com homens representativos do novo momento: seria discípulo de Pródico e teria estado em relação com Sócrates e Protágoras.

Aberto às novas descobertas do espírito, Eurípides se move num ambiente intelectual onde as tradições são questionadas pela exigência de uma racionalidade discursiva, acessível ao entendimento e passível de exame; onde o homem, segundo a expressão de Protágoras, ‘é a medida de todas as coisas’; onde, seguindo a tendência dos sofistas, tudo é possível conhecer, definir e defender. Todos os matizes e as contradições desse novo espírito discursivo encontrarão reflexo em sua obra. A proximidade intelectual com os sofistas e a influência de suas idéias vai lhe custar alguns desafetos, como o do poeta cômico, Aristófanes, contemporâneo seu, que o acusa publicamente em suas comédias de ser um dos grandes responsáveis pela corrupção dos antigos valores.

A crítica de Aristófanes inaugura uma acirrada polêmica acerca do valor educativo da obra de Eurípides. Uma vez que sua arte se afasta da tradição, tomando um caminho diverso daquela, o sentido educativo de sua obra é questionado. Embora a crítica de Aristófanes a Eurípides recorra aos artifícios próprios da comédia, tornando-o, por meio da caricatura e de citações descontextualizadas, uma presa fácil do riso, o que, de fato, está em jogo é a discussão acerca do tipo de *virtude* que seu teatro desperta e cultiva, e do tipo de *pa/qoj* a que seu espectador está exposto.

Ao longo de suas comédias, Aristófanes não perderá ocasião de condenar as inovações de Eurípides, responsabilizando-o pela decadência moral da cidade, à medida que a sua obra perverte os valores da tradição. A mais notável dessas acusações encontra-se em *As Rãs*, encenada em 405 a. C., imediatamente após a morte de Eurípides e Sófocles. Nesta peça, Aristófanes anuncia a morte da tragédia e põe em cena uma interessante discussão sobre a função do poeta e o valor da poesia na formação do cidadão. Após a morte dos dois últimos

grandes representantes da poesia trágica, Aristófanes nos apresenta o próprio Dioniso enfadado com a pobreza poética dos espetáculos de então:

Penso que quando, nos
espetáculos, eu assisto a semelhantes invenções,
envelheço mais de um ano.¹¹ (vv. 16-18)

Em vista deste triste cenário, o deus em cuja honra são realizados os concursos, está disposto a resgatar Eurípides no Hades, disfarçado de Hércules. No entanto, ao chegar no Hades, encontra Eurípides envolvido numa polêmica com Ésquilo sobre qual dos dois é o melhor poeta. O argumento utilizado por Aristófanes para justificar esta disputa é bastante eloquente. Havia, no Hades, uma lei segundo a qual aquele que era superior aos seus pares nas artes mais nobres tinha direito a privilégios e a um lugar de destaque, até que aparecesse um outro mais hábil na mesma arte, a quem deveria ceder o lugar. Ésquilo ostentava o título destinado à tragédia, mas a chegada de Eurípides causou grande perturbação. Este, dando mostras de seus versos a uma multidão – composta, pela arte de Aristófanes, de malfeitores, ladrões e parricidas – que ficou enlouquecida com suas sutilezas e habilidades retóricas, foi aclamado o mais sábio dos sábios. Tomado de orgulho, Eurípides exige para si o título de Ésquilo.

Dioniso, convidado a tomar parte no julgamento, depara-se com a dificuldade da questão: qual dos dois é melhor poeta? Qual deve escolher para retornar à cidade, Eurípides ou Ésquilo? E, por trás das máscaras da comédia, vemos Aristófanes questionando a sua platéia: qual poesia devemos resgatar do Hades para salvar a cidade? A poesia nobre e sóbria de Ésquilo, amigo das Musas, ou os discursos enfáticos e as sutilezas retóricas de Eurípides, amigo de Sócrates e dos sofistas?

Diante deste dilema, Aristófanes introduz na peça a seguinte indagação: *o que é que realmente devemos admirar num poeta?* (v. 1008) Esta pergunta, que, na peça, é dirigida a Eurípides por Ésquilo, reflete o profundo questionamento de Aristófanes sobre o papel da poesia na conformação do imaginário cultural e moral da cidade. Na fantasiosa disputa ocorrida no Hades, tanto Eurípides como Ésquilo concordam quanto à função educativa do poeta, mas divergem quanto ao que cada um entende por educativo, ou seja, quanto à virtude que os poetas devem ensinar para tornar os homens melhores.

¹¹ Seguimos, para as citações d'*As Rãs* de Aristófanes, a tradução de Hilaire Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1973. A versão é nossa.

À pergunta de Ésquilo, Eurípides responde: o poeta deve ser admirado por sua própria excelência e sua capacidade de ensinar os outros, e ainda porque torna melhores os homens, na cidade. E acrescenta:

Ensinei aos cidadãos a arte de falar (v. 954) [...] e o modo de usar a palavra em linha reta ou em ângulo, e a arte de discorrer, ver, entender, enganar, amar, intrigar, suspeitar, pensar em tudo (vv. 956 ss.) [...] Assim, consegui aperfeiçoar a inteligência dos homens, introduzindo em meus dramas o raciocínio e a meditação; de sorte que agora tudo compreendem e tudo penetram (vv. 971 ss.).

Ésquilo, por sua vez, também constrói a sua resposta:

O poeta deve ocultar o vício e não trazê-lo à luz,
colocando-o em cena. O que para os meninos é o mestre
que lhes mostra o reto caminho, isso nós, os poetas, somos para os adultos.
Por isso lhes devemos dizer sempre o que há de mais nobre (vv. 1053-6).

E com base nela compõe, com a mão de Aristófanes, a sua crítica a Eurípides:

Tu destruíste tudo isso. [...] Mascaraste os reis de mendigos andrajos... [...] Ensina-te os Atenienses ricos a vadiar, queixando-se de que não têm dinheiro para apetrechar os navios de guerra, como o Estado exige deles. [...] Ensina-te-os a discutir e papaguear, despovoaste os ginásios... [...] incitaste os marinheiros a se revoltarem contra seus superiores... (vv. 1062 ss.).

Após uma longa disputa de argumentos, nos quais Aristófanes aproveita as falas de Ésquilo para expor as razões de suas censuras a Eurípides, Dioniso se convence de que, para o bem da cidade, deve rejeitar Eurípides e levar Ésquilo. Vale lembrar que Aristófanes acusa Eurípides não apenas de ser o responsável pela decadência dos valores, mas pela própria decadência do gênero trágico. Para ele, a morte da tragédia está associada ao novo saber discursivo que Eurípides se compraz em por em cena. A aproximação de Eurípides a Sócrates, já apontada nas nuvens, aparece novamente no final d'*As Rãs*, na voz do coro:

É melhor não estar de cócoras
junto de Sócrates a tagarelar,
rejeitando a arte e abandonando
as alturas da poesia trágica. (vv. 1491 ss.)

A nova tendência intelectual, que inflamava as discussões públicas, e cujo efeito maléfico sobre a cidade Aristófanes já havia criticado na figura de Sócrates, é, aqui, criticada na poesia de Eurípides. Guiado pela técnica sofista de discussão, que tudo quer indagar e pôr a descoberto pela argumentação, Eurípides faz com que o próprio mito seja submetido a exame, humanizando os heróis e expondo suas fraquezas, sem nenhum respeito pelos deuses e pela justiça. Eis porque, na visão do comediante, Eurípides, “acorrido ao pé de Sócrates”, faz perecer a tragédia.

Muito provavelmente, Aristófanes não era, em sua época, uma voz isolada nas críticas a Eurípides. O fato de, em vida, ter conquistado apenas quatro prêmios, demonstra a resistência dos juízes em aprovar o seu estilo inovador. Ocorre que Eurípides é o criador de um tipo de arte que já não se inspira no valor da cidadania, mas na própria vida. Essa mudança de foco, que Aristófanes condena, talvez explique a enorme influência da poesia de Eurípides no período helenístico e em toda a literatura dramática romana, muito superior a Sófocles e a Ésquilo (SNELL, 1975). O fato de termos mais obras conservadas deste autor, do que a soma das obras conservadas dos outros dois grandes poetas trágicos, é algo que se deve levar em conta.

Já no século IV a. C. Eurípides ganhará um defensor de peso. Se Aristófanes o havia censurado, acusando-o de ser o responsável pela decadência da tragédia, Aristóteles, na *Poética*, apresenta-o como ‘o mais trágico dos poetas’:

É pois necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. (...) A mais bela tragédia, conforme as regras da arte, é, portanto, a que for composta do modo indicado. Por isso erram os que censuram Eurípides, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte das vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as tragédias deste gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípides, se bem que noutros pontos não respeite a economia da tragédia, revela-se-nos certamente como o mais trágico de todos os poetas.(1453a 12-30).

Na concepção do filósofo, seguindo o desenvolvimento gradual da forma dramática, Eurípides é o poeta que leva o gênero trágico à sua mais alta realização. Nele, a tragédia descobre a sua própria natureza.

A polêmica levantada por Aristófanes, porém, não terminou com a defesa do filósofo. Como observa Snell, embora Eurípides tenha desempenhado grande influência ao longo de toda a época romana e seja quem, a partir do Renascimento, mais do que Ésquilo e Sófocles, influi no Ocidente, no final do século XVIII, com os avanços da filologia clássica, a antiga discussão reaparece. Nesse sentido, lembra Snell o esforço de August Wilhelm Schlegel, como reconstrutor e difusor da concepção de Aristófanes, para quem Eurípides foi o grande responsável pela decadência da tragédia. Comenta Snell que, no ano de 1808, Schlegel deu as suas conferências sobre arte e literatura dramáticas e, tal como afirmou, não podia deixar de ‘censurar’ Eurípides ‘de muitos modos e com energia’:

Este era um “livre pensador no âmbito ético”; “não se preocupa com mostrar a superioridade dos heróis sobre a geração atual a não ser pela estatura poderosa. Esforça-se antes por colmatar ou nivelar o imenso abismo que existe entre os seus contemporâneos e aquele mundo maravilhoso e mostrar os deuses e heróis espiando em camisas de noite. (...) A tarefa de Eurípides consiste em ir recordando constantemente aos seus espectadores: vede, estes seres são homens, têm as mesmas fraquezas, agem segundo os mesmos motivos como o mais insignificante de vós. Por isso, compraz-se em pintar os defeitos e as faltas morais das suas personagens; mais ainda dramatiza-as, fazendo que as mesmas personagens ingenuamente os confessem. Muitas vezes, não só são vulgares, mas parecem orgulhar-se da sua vulgaridade, como se fora um ideal. (...) Por um lado, abala os fundamentos da religião enquanto, por outro, faz de moralista: para se tornar popular, projeta na vida dos heróis o que só podia valer nas condições sociais de seus contemporâneos” (SCHLEGEL, apud SNELL, 1975, p. 165).

As censuras de Schlegel fazem eco às palavras de Aristófanes, para quem Eurípides não é apenas imoral, mas também um sofista sutil, astuto e calculador. Para Schlegel, Eurípides é o poeta da decadência e da dissolução; inclusive nos aspectos formais “ele sacrifica quase sempre o todo às partes e, nestas, busca mais a excitação estranha do que a genuína beleza poética” (SNELL, 1975, p. 177). Suas críticas podem resumir-se a três palavras: Eurípides era um realista, um racionalista e um imoralista.

A crítica de Schlegel, ainda que amparada na visão de Aristófanes, despertou a indignação de Goethe. Com essas palavras, escritas a Eckermann, em 28 de março de 1827, Goethe sai em defesa de Eurípides, contra a pretensão de Schlegel:

“Um poeta – dizia ele a Eckermann, – que Aristóteles tinha em grande consideração, que Menandro admirava e pelo qual Sófocles e a cidade de Atenas se puseram de luto após a notícia de sua morte, devia efetivamente

ser alguém de valor. Se um homem moderno, como Schlegel, atreve-se a censurar tantas coisas a uma tão alta figura da Antigüidade, como Eurípides, a decência exige que o faça ao menos de joelhos” (GOETHE *apud* SNELL, 1975, p. 178).

Há, ainda, uma passagem do diário de Goethe [*Tagebücher*, 22 de novembro de 1931] escrita quatro meses antes de sua morte, que nos mostra em poucas palavras o que, exatamente, o poeta pensava acerca de Eurípides, de Aristófanes e dos filólogos clássicos que raciocinavam na mesma linha de Schlegel:

“Reli o *Íon* de Eurípides para instruir-me e reconfortar-me outra vez. Parece-me muito estranho que a aristocracia da filologia fracasse em dar-se conta de seus méritos e, para dizê-lo com ares tradicionais, o ponha abaixo de seus predecessores, sentindo-se justificada pelo bufão Aristófanes [...]. Acaso alguma nação produziu um dramaturgo capaz tão só de amarrar-lhe as sandálias?” (GOETHE *apud* KALFMANN, 1978, p. 370-371).

Mas nem Aristóteles, nem Goethe foram capazes de por fim à polêmica. Esta retorna com mais força em 1872 com a publicação de *A Origem da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche:

O mérito que Eurípides atribui a si mesmo em *As Rãs* aristofanescas, o de ter libertado com os seus remédios caseiros a arte trágica da pomposa obesidade, isto é algo que se pode perceber acima de tudo em seus heróis trágicos. No essencial, o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripidiano e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem. Mas o caso não ficou somente nessa alegria: cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípides e, ao competir com Ésquilo no concurso, ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar conseqüências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações. Graças a esta transformação da linguagem pública, ele tornou possível, no todo, a comédia nova. Pois de ora em diante não existiu mais segredo nenhum de como e com que sentenças o cotidiano podia representar-se no palco. 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. E assim o Eurípides aristofanescos realça em louvor próprio o fato de ter representado a vida e a atividade comuns, de todos conhecidas, diárias, sobre as quais todo mundo está capacitado a dar opinião. Se agora a massa inteira filosofa, administra suas terras e bens e conduz seus processos com inaudita sagacidade, isso, diz Eurípides, constitui o mérito seu e efeito da sabedoria por ele inoculada no povo (NIETZSCHE, 1992, p. 74).

Reencontramos, portanto, em Nietzsche as três censuras: o realismo, o racionalismo, a subversão. A influência de Schlegel é notória, mas, por trás, ainda encontramos Aristófanes, em particular, a idéia de que quem se junta a Sócrates arruína a tragédia. Esse argumento foi desenvolvido por Nietzsche de um modo impressionante. Só num ponto característico é que Nietzsche se distingue de Schlegel: Eurípides não é imoralista, mas o moralista; porém, justamente como moralista e espírito teórico é que destrói o antigo, o vivo e o sagrado. A moral torna-se aqui um veneno destruidor.

Sócrates, o herói dialético do drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripídiano, que precisa defender as suas ações por meio de razão e contra-razão. E por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica; pois quem pode desconhecer o elemento *otimista* existente na essência da dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade e consciência? Esse elemento otimista, que uma vez infiltrado na tragédia há de recobrir pouco a pouco todas as suas regiões dionisíacas e impeli-las necessariamente à destruição – até o salto mortal no espetáculo burguês? Basta imaginar as conseqüências das máximas socráticas: “virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz”; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia. Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético; agora tem de haver entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível; agora a solução transcendental da justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da “justiça poética”, com seu habitual *deus ex machina* (NIETZSCHE, 1992, p. 89).

Se em Nietzsche reencontramos de forma eloqüente o argumento de que o otimismo da razão, que penetra na tragédia através da obra de Eurípides e nos debates públicos através da dialética socrática, é o elemento corrosivo de toda a cultura grega, um artigo de Dodds, *Euripides, the irrationalist*, publicado em 1929, apresenta o argumento oposto. Embora considere Eurípides um racionalista, sobretudo, no que diz respeito ao modo como se posicionava frente aos valores da tradição, sua importância está em seu ‘irracionalismo’. O famoso monólogo de Medéia é paradigmático para a sua reflexão: “reconheço o mal que vou fazer, mas meu qumo/j é mais forte que meus conselhos: o qumo/j é a causa dos piores crimes dos homens” (vs 1078 ss). Sobre esta passagem, comenta Dodds: “Sua razão pode julgar a sua ação, que ela descreve francamente como um crime asqueroso, mas não pode fazer nada: a causa da ação está no qumo/j, para além do alcance da razão” (DODDS, 1929, p. 98 *apud* KALFMANN, 1978, p. 383).

O irracionalismo que penetra na obra de Eurípides através do reconhecimento da impotência da razão na direção das ações humanas e da substituição da ordem divina pelos caprichos da *tyche*, constitui, na visão de Dodds, a rachadura que põe a perder o edifício construído pela cultura grega.

Há muitos nomes para a enfermidade que foi a causa da morte da cultura grega. Para uns, parece ser uma forma virulenta de ceticismo. Para outros, uma forma virulenta de misticismo. Gilbert Murray a chamou *destruição do nervo*. E o nome que eu lhe dou é irracionalismo sistemático [...] Na minha opinião, o caso de Eurípides demonstra que um agudo ataque já havia ameaçado a Grécia do século V [...] Ataque que mostra todos os sintomas característicos: a mistura peculiar de ceticismo destrutivo com um não menos destrutivo misticismo; afirmar que a emoção e não a razão determina a conduta humana; o desespero do estado, que desemboca em uma forma de quietismo; desespero da teologia racional, que desemboca em desejos de religião orgiástica. Naqueles momentos, o desenvolvimento da filosofia socrático-platônica já desviou o ataque [...] O racionalismo grego morreu de morte lenta [...] (DODDS, 1929, p. 103 *apud* KALFMANN, 1978, p. 385).

Nietzsche pensou que o racionalismo pôs fim à grande idade grega, e encontrou racionalismo em Sócrates, Platão e Eurípides. Dodds acusa o irracionalismo e considera que Sócrates e Platão representam o ponto culminante do gênio grego; mas Eurípides está de novo ao lado dos vencidos (KAUFMANN, 1978, p. 385).

Este breve percurso por entre algumas das mais representativas polêmicas nas quais a obra de Eurípides esteve envolvida é suficiente para ilustrar o quão difícil é delinear uma imagem clara de suas aspirações políticas, filosóficas e educativas e quão distintas são as interpretações que sua obra tem suscitado. Sua fisionomia intelectual multiplica-se ao sabor daqueles que o interpretam. Assim, a um só tempo, temos nele o responsável pela decadência da tragédia e o mais trágico dos poetas, o racionalista e o irracionalista, o imoral e o moralista, o filósofo e o poeta.

Nosso intuito, no entanto, contrariamente a querer tomar partido nesta disputa, é analisar os aspectos inovadores da obra de Eurípides, para entender em que sentido sua obra pode ser educativa.

3.2 O PROBLEMA DA EDUCAÇÃO NA OBRA DE EURÍPIDES

A posição tradicional da arte dramática na Atenas clássica, sua função educacional, no sentido de seus antecessores, parece não satisfazer Eurípides. É certo que não lhe faltava a consciência de uma missão educativa. Não a exercia, porém, no sentido da construção espiritual de um cosmo, mas, sim, mediante a participação apaixonada nos problemas especializados da política e da vida espiritual.

A educação tradicional, estruturada em torno do conceito de excelência (a)reth/), via na natureza especial do nobre a base necessária para se constituir o aprendiz. Como vimos, a a)reth/ heróica é um atributo próprio da nobreza. Essa condição natural do nobre é que lhe permite participar do seleto grupo dos a)ristoi. Embora saibamos que a sua excelência necessita ser desenvolvida e demonstrada na prática, é a sua natureza que a torna possível. Da mesma forma como os cavalos de raça se destacam entre os demais por sua natureza superior¹² e não são empregados nas tarefas domésticas, mas adestrados para as tarefas nobres da equitação, assim, excetuados os agravos da comparação, os nobres se colocavam acima dos demais. Vale lembrar que esta concepção está enquadrada dentro de um pensamento religioso, no qual esta natureza especial do nobre, em última instância, deve-se a uma relação privilegiada de seus antepassados com os deuses.

No campo prático, as funções de mando e as responsabilidades da guerra estavam a cargo da nobreza, pois, educado na música e na ginástica para assumir o destino que lhe é próprio, o nobre está predisposto a viver em prol de um ideal que está para além dele. O que separa o nobre do homem vulgar é o fato de sua conduta ser pautada pelo ideal heróico. Essa conduta consiste em não fazer nada que não seja considerado belo.

O homem comum é censurado justamente por não pautar suas ações pelo que é louvável. Está preso ao jugo das necessidades ordinárias da vida e, portanto, não consegue olhar para além da satisfação imediata dos seus desejos. Está ocupado com seus interesses particulares e, dentre eles, a sobrevivência. Ele vive para o agora e não para um ideal, uma causa que está para além dele. E é susceptível a toda espécie de fraquezas.

Na tradição poética, os heróis, em seus acessos de fúria ou movidos pela soberba, também cometem erros de julgamento e tomam decisões desacertadas, incorrendo em u(/brij.

¹² Para os gregos, o conceito de a)reth/ tem uma amplitude que alcança também objetos e animais.

Sempre que o herói ultrapassa os limites estabelecidos pelos deuses e, movido por cega presunção ou descontrolado furor, age de modo desmedido, vemos no mito a presença funesta da A)/th, a deusa da cegueira e do desvario, agindo, fazendo com que ele se perca. Todavia, há nobreza na queda. O herói cai por uma ânsia desmedida de glória, que o cega. De nenhum modo o vemos agir de modo covarde, negociando interesses, subtraindo sua responsabilidade, furtando-se ao destino, ou movido por interesses mesquinhos, corriqueiros, particulares, alheios aos ideais da nobreza. Não é a vileza de caráter que o faz cair, mas o desejo desmesurado do êxito. O seu problema é viver num mundo onde não é possível, sendo mortal, conhecer o que é seguro.

Na medida em que esta concepção é ratificada pela religião, a idéia de no/moj (a lei, o costume) tende a vincular-se à idéia de fu/sij (natureza). Ou seja, uma tal concepção fundamenta o costume e a lei na ordem natural do mundo preestabelecida pelos deuses. Os homens são dotados de naturezas distintas e é necessário, para não incorrer em u(/brij, que cada um viva de acordo com a natureza que lhe é própria.

Eurípides, seguindo o viés racional da nova sabedoria dialética, questionará o princípio natural da nobreza. Até que ponto esta distinção não é muito mais resultado do costume e da lei (do no/moj), do que um privilégio natural (da fu/sij)?

Para desconstruir esse paradigma aristocrático, Eurípides não hesita em fazer subir ao palco – lugar, na tragédia, destinado aos heróis –, sob as máscaras das figuras lendárias do mito, as fraquezas humanas, a mediocridade, a covardia, os interesses mesquinhos, a “mediania burguesa”, como dirá Nietzsche. Seus personagens, eles também, estão próximos da realidade de seu tempo. Tal como veremos na análise da *Ifigênia em Áulis*, no capítulo seguinte, Eurípides se compraz em fazê-los descer das alturas lendárias, apresentando os heróis como homens comuns, susceptíveis às paixões e às fraquezas, agindo de modo covarde, negociando interesses, subtraindo responsabilidades, furtando-se ao destino, presos às vicissitudes da vida ordinária e das ocupações cotidianas, ou seja, condutas inversamente opostas ao paradigma heróico. Os heróis de Eurípides são mais tocantes, justamente por terem uma vida muito semelhante àquela dos outros homens. O que se passa com eles poderia ocorrer com qualquer ser humano.

É esse realismo que Aristófanes condena em Eurípides e que se tornará também objeto de crítica nas palavras ácidas de Schlegel e Nietzsche. Aristófanes acusa o poeta de arrastar pela lama as nobres figuras da lenda.

Eurípides, por sua vez, parece não estar interessado em reafirmar o modelo heróico, mas em discutir o demasiadamente humano. Ao expor as fraquezas do herói e exaltar em sua obra as virtudes do homem comum, Eurípides põe em cheque o paradigma da superioridade natural da nobreza. Num ímpeto poético de extrema ousadia, Eurípides, na sua *Electra*, compõe uma das mais belas passagens da tragédia grega, questionando a origem da virtude. Contrariando as versões anteriores do mito, ele casa sua Electra com um simples camponês, atribuindo-lhe preocupações domésticas e as amarguras de uma vida vivida na pobreza. Embora esse procedimento fosse, em si, suficiente para afrontar as concepções tradicionais, o golpe mais forte provém do discurso de Orestes, onde Eurípides apresenta toda uma teoria sobre a presença da virtude num homem sem linhagem:

Não há sinal certo da *virtude*:
 tudo é confusão na natureza humana.
 Já vi filho de um pai generoso mostrar-se homem vil
 e filhos excelentes nascerem de celerados. 370
 Já vi a lama no coração de um rico e a
 grandeza de alma no corpo de um pobre.
 Como então fazer a distinção e bem julgar?
 Pela riqueza? Mau juiz a consultar.
 Pela ausência de bens? Mas a pobreza tem suas taras: 375
 a necessidade ensina o mal ao homem.
 Reportar-me-ei às armas? Mas quem, pondo os olhos em lança,
 poderia atestar que o que a leva é um bravo?
 Mais vale entregar-se ao acaso e deixar o lugar.
 Este homem, que não é um grande entre os Argivos 380
 e que não incha de orgulho a glória de sua casa, mas que
 pertence ao povo, mostra-se um coração excelente. 382
 Não vos converteis ao bom senso, vós que estais carregados de vãos
 prejuízos, que vos cegam? É por sua conveniência
 e por seu caráter que se distingue entre os mortais a nobreza. 385
 Eis os homens que governam bem sua cidade e sua família.
 Os corpos musculosos, mas vazios de razão,
 são as estátuas que ornem a *ágora*. Um braço forte, em verdade,
 não espera melhor o assalto da lança do que um braço sem força.

Então contam somente o caráter e a qualidade da alma.¹³ (vv. 367-390)

Nesta passagem, Eurípides expõe diante de sua platéia um novo modo de pensar. A concepção de mundo que separa bons e maus, segundo o nascimento, começa a desintegrar-se e um novo quadro de valores, pautado nas novas idéias produzidas pela especulação racional da natureza humana, começa a desenhar-se.

São palavras supérfluas vangloriar a nobreza de um mortal. Outrora, na origem, quando nos criou, a terra deu-nos a todos a mesma natureza. Foi a opinião que criou diferenças entre os mortais. Nada temos que nos seja particular. O nobre e o não-nobre têm uma só e mesma origem. Mas o tempo consagra os tratados dos quais se orgulham. A nobreza não é riqueza, mas a sabedoria e a inteligência doadas por um deus¹⁴ (*Alexandre*, fr. 53).

Em outro fragmento da obra de Eurípides, também encontramos esta referência:

O homem de bem, eis para mim o nobre. O homem injusto, ainda que fosse nascido de um pai superior a Zeus, não é nobre a meus olhos¹⁵ (*Dictys*, fr. 345).

O questionamento da superioridade natural da nobreza levanta um problema que ultrapassa os limites da cidadania. Se não é a natureza que distingue a nobreza, mas essa distinção é constituída pelo *no/moj*, parece também não fazer sentido justificar a escravidão com base em um princípio natural. A distinção entre *no/moj* e *fu/sij*, operada pelo pensamento racional, não passou despercebida a Eurípides, que, causando uma revolução ainda maior no modo de pensar tradicional, vai por em relevo o problema da escravidão em algumas de suas peças. Assim, encontramos a seguinte passagem no *Íon*:

Aos escravos apenas uma coisa traz vergonha,
o nome, em tudo o resto não é inferior aos homens livres
nenhum escravo, desde que tenha uma alma nobre.¹⁶ (vv. 854 ss)

E também na *Helena*:

Mau escravo será o que não respeitar os interesses dos senhores:
alegrar-se com as suas alegrias e sofrer com as desgraças.

¹³ Nesta passagem, seguimos a tradução do Prof. Dr. Roque S. Maciel de Barros (não publicada).

¹⁴ Tradução do Prof. Dr. Roque S. Maciel de Barros (não publicada).

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Tradução de José Ribeiro Ferreira: In **Polis**. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 1989.

Quanto a mim, se o nascimento me fez servo,
 possa ao menos ser contado entre os nobres escravos;
 se bem que não tenha um nome livre, sou-o, contudo, de espírito.
 É melhor do que por dupla desgraça ser a mesma pessoa atingida:
 ter uma alma vil e ouvir dos outros que se é escravo de outrem.¹⁷
 (vv. 726-733)

Retomando a discussão apresentada por Orestes, colocamo-nos diante de uma questão essencial para a história da educação. O que, afinal, diferencia os homens? O que torna uns bons e outros maus? Após afirmar não haver sinal claro da virtude: “tudo é confusão na natureza humana”, Orestes rejeita as opiniões correntes sobre a origem da virtude e questiona o fundamento da hereditariedade da virtude; questiona os favores da riqueza na constituição do bom caráter; despreza, por outro lado, a pobreza; a posse de armas, motivo de honra entre os cidadãos, também de nada vale, pois a arma em si não diz nada sobre quem a carrega; os exercícios físicos, por sua vez, base da educação aristocrática, produzem músculos, mas não necessariamente homens bons. “Contam”, afinal, “somente o caráter e a qualidade da alma”. Mas, desta reflexão, surge a questão: O que forma o caráter? Como se forma o caráter? Se a distinção entre bons e maus é constituída pelo caráter e se não é a hereditariedade que confere nobreza aos homens, então um espaço enorme está aberto para a discussão dos fundamentos da educação.

A profundidade deste questionamento também aparece numa passagem da *Hécuba* que, por sua vez, caracteriza como indestrutível o bom e o mau no homem. Mas de onde provém? Será decisiva a herança dos pais ou a educação?

Não é assombroso se a terra ruim,
 obtendo a oportunidade dos deuses, produz boa espiga,
 e a boa, não atingindo o que ela deve obter,
 dá fruto ruim, mas entre os homens, sempre
 o infame não é outra coisa exceto vil,
 e o bom, bom, e nem devido a uma desgraça
 destrói a sua natureza, mas é nobre sempre?
 Mas os genitores fazem a diferença ou a criação?
 Ser belamente criado por certo também envolve
 a lição do nobre: se alguém aprender isso bem,

¹⁷ Tradução de José Ribeiro Ferreira. In **Polis**. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 1989.

após aprender, conhece o feio com a régua do belo.¹⁸ (vv. 592-602)

Para a mentalidade aristocrática, afirmar que a a)reth/ pode ser ensinada independentemente da natureza daquele que aprende, resulta em algo sem fundamento. Equivale a dizer que a nobreza é algo ensinável. Num fragmento do *Fênix*, encontramos essa doutrina: “o fator decisivo é o pendor natural, fu/sij. Não há cuidado nem cultivo capaz de tornar bom o que é mau” (fr. 810).

Eurípides parece estar ciente das dificuldades teóricas desta discussão. Seus personagens expressam as vozes dissonantes. Todavia, o papel da educação parece sempre ganhar algum relevo. Na *Ifigênia em Áulis* o coro canta:

Diversas são as naturezas dos mortais,
diversos, os seus costumes, mas a
verdadeira nobreza, sempre se manifesta;
e os hábitos da educação
muito contribuem para a virtude¹⁹, (vv. 558-562)

Talvez a passagem mais sonora de sua obra em defesa da educação provenha das *Suplicantes*, no final da oração fúnebre de Adrasto:

É possível aprender a virtude,
Assim como a criança é ensinada a ouvir e a dizer
O que de começo não compreendia por si só.
E o que sabemos conservamos até a velhice.
Por isso, educai bem as crianças.²⁰ (vv. 913-917)

Toda a discussão empenhada até aqui deixa patente que, na concepção de Eurípides, admitindo ou não o favor da natureza na constituição do homem excelente, a educação é algo crucial para a formação do caráter. Mas a que tipo de educação Eurípides se refere? À educação tradicional? Mau exemplo daria o seu teatro no cumprimento dessa tarefa.

A educação tradicional tinha por finalidade prover o homem de um modelo de conduta, de um paradigma, cujo fundamento está no ideal heróico: não fazer nada que não seja louvável. Embora a sua arte seja a poesia e esta se ocupe com o legado mítico da

¹⁸ Tradução de Christian Werner. In EURÍPIES. **Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

¹⁹ Nos versos 558-560, seguimos a tradução de François Jouan. Paris: Les Belles Lettres, 1990. Nos versos 561-562, seguimos a tradução de Carlos García Gual. Madri: Editorial GREDOS, 2000. A versão é nossa.

²⁰ Tradução de Marie Delcourt. Paris: Gallimard, 1962. A versão é nossa.

tradição, Eurípides não está interessado na reprodução mimética do ideal heróico, seu interesse é transformar o mito em problema, em questão a ser analisada, é fazer sua platéia refletir. Mas utilizando-se do próprio mito e dos recursos próprios da poesia. O interesse de Eurípides não é apresentar soluções, nem um novo modelo, mas revelar o problemático, trazer à luz as rachaduras das edificações morais e políticas erguidas pela tradição e pelo novo saber, expor suas contradições, desnudar a alma humana.

3.3 EURÍPIDES E OS SOFISTAS

Para entendermos essa faceta do teatro de Eurípides temos que levar em conta as inovações educativas ocorridas no universo intelectual de Atenas, com o aparecimento, na segunda metade do século V a. C., de toda uma classe de pensadores que ficaram conhecidos sob o nome de sofistas. Esses profissionais da *sofia*, como sabemos, ofereciam publicamente, por dinheiro, o ensino da *areté*. Do que discutimos até aqui, sabemos que, para a mentalidade tradicional, esse procedimento soa, no mínimo, extravagante. Todavia, Jaeger chama a nossa atenção para o fato de que a *areté* ensinada pelos sofistas deve ser compreendida no sentido específico da *areté* política.

Todo o mal-entendido em torno desta idéia se desfaz logo que interpretamos a palavra *areté* no sentido evidente para a época clássica, isto é, no sentido de *areté* política, vista sobretudo como aptidão intelectual e oratória, o que nas novas condições do século V era decisivo (JAEGER, 2001, p. 341).

De um modo geral, os sofistas eram conhecidos por serem mestres de dialética e de retórica, por ensinarem a arte de bem falar. No contexto da democracia, onde a palavra é o instrumento político por excelência, o aprendizado da retórica se apresenta como um grande atrativo para os jovens de famílias ricas, que pretendiam se destacar na vida pública. Mas não se trata simplesmente de uma técnica do bem falar, “as técnicas da palavra são armas de pensar” (ROMILLY, 1992, p. 133). Essa interessante observação de Romilly nos adverte para o fato de que “aprender a falar, quando se trata da Grécia ou de Atenas, é ao mesmo tempo aprender a pensar”.

Os sofistas ensinam, portanto, uma técnica de raciocinar, de encontrar, através da organização racional do discurso, argumentos convincentes para cada espécie de assunto, ou

seja, ensinam como, diante de cada situação, encontrar a solução, de um ponto de vista racional, mais satisfatória, mais conveniente e mais convincente, opondo, para isto, os argumentos pró e contra, que cada tema comporta.

Ao vincular o ensino da *areté*/ política ao aprendizado de uma *erística* e de uma arte retórica, os sofistas inauguram um novo conceito de educação, não mais relacionado à criação de um modelo, mas ao ensino de uma técnica. À medida em que, na democracia ateniense, a atuação política consiste, basicamente, no uso público da palavra, aprender a pensar, a manejar as idéias, a defender teses, enfim, a lutar com as palavras, impõe-se como uma exigência da própria natureza desse modelo político.

Pelas razões que mencionamos, é evidente que esta concepção entra em choque com as concepções aristocráticas da tradição. A educação antiga não se interessava pela questão dos métodos, mas pelos fundamentos e pelos fins. Tratava-se de um constante reafirmar, pela voz do poeta, a origem e a legitimidade das leis e as vantagens de se ter uma conduta irreprovável. Era-lhe estranha uma educação que não tivesse um propósito moral, um modelo de conduta. Para o pensamento aristocrático, cabe aos melhores decidir o que é melhor. É a qualidade de quem fala que engrandece o discurso. Por isso a *areté*/ política é uma qualidade inata da nobreza. Ela não pode ser ensinável. A educação retórica sofista forma o homem hábil, mas não o homem de caráter e coragem. Não o torna melhor, mas dá-lhe ferramentas para discursar. Eis o ponto da discórdia.

O sofista marca o ponto de ruptura nessa tradição. Mas esta inversão constitui um traço importante para entendermos a mudança no direcionamento do discurso, que ocorre na substituição do pensamento poético, narrativo, por um pensamento racional. A atividade exercida pelos sofistas redireciona o pensamento do ponto de vista metodológico. Ela propõe uma nova forma de organização do discurso, um novo modo de conceber. A validade do discurso não reside na autoridade de quem o pronuncia, mas naquilo que nele se diz. Trata-se de uma nova postura discursiva que se constitui, em primeiro lugar, a partir de uma estrutura lógica, argumentativa. A verdade não se apresenta como um fato, mas como o resultado de um processo discursivo. Seu enunciado só vale à medida em que produz as etapas de seu desenvolvimento, ou seja, só tem sentido se exhibe o processo pelo qual se tornou verdadeiro.

A constituição narrativa do pensamento, próprio da Grécia arcaica, passa a ser criticada do ponto de vista da reprodução, simplesmente mimética, do discurso, sem passar pela verificação mesma desse discurso.

A arte retórica, assim, passa a atribuir um certo poder ao sujeito frente à tradição, a lhe dar uma certa autonomia quanto às questões de direito e de verdade. Isso é de extrema importância numa sociedade onde tudo é decidido através da fala. Esta mudança no estatuto do conhecimento implicará num processo de democratização do saber, na medida em que ele não está mais vinculado ao sujeito da fala, mas à própria fala.

Desfaz-se a concepção aristocrática que estabelecia um vínculo direto entre a capacidade de tomar decisões acertadas e ser nobre. Esse novo direcionamento da questão abre espaço para que a *areté* política se transforme numa habilidade técnica. Cria-se uma cisão entre o homem bom e o homem capaz. Há uma interessante passagem na *Ifigênia em Áulis* que nos apresenta, na figura de Menelau, uma faceta deste pensamento:

Nenhum chefe político ou militar eu escolheria
pela coragem; inteligência (*nóusis*) é o que o general precisa de ter.
Qualquer homem, desde que seja inteligente, pode ser chefe de uma cidade.²¹
(vv. 373-375)

Essa reestruturação dos paradigmas do conhecimento em torno da racionalidade do discurso e as possibilidades abertas por uma concepção de educação que não mais produz modelos de conduta, mas ensina a pensar, terão ressonâncias na produção poética de Eurípides.

É significativa a avaliação de Kaufmann quanto a esse aspecto:

Eurípides podia despertar emoções trágicas exatamente como os outros poetas; mas esta orientação não lhe satisfazia. Se sua audiência houvesse chorado, ou se houvesse se emocionado profundamente para voltar às suas casas sem haver mudado, sem haver adquirido algum sentido crítico, e tão insensível como antes de ver a obra, Eurípides estaria convencido de seu fracasso. Daí que cortara toda emoção em determinadas cenas que estavam destinadas a fazer pensar a audiência; não apenas durante o tempo da representação, mas também depois dela (KAUFMANN, 1978, p. 378).

Imbuído desse espírito, Eurípides imprimiu ao gênero trágico uma profunda renovação da qual todas as suas obras dão testemunho. Desenvolveu a ação, forçou os efeitos, liberou a música, multiplicou os personagens, fez descer os heróis de seu pedestal, utilizou-se de inúmeras reviravoltas e introduziu no *agôn* teatral os recursos da retórica sofista.

²¹ Tradução de Carlos A. Pais de Almeida. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1974.

O uso da técnica sofista das *antilogias* em suas peças constitui um fator determinante de seu teatro e que, como vimos, o torna alvo de severas críticas. Os debates *antilógicos* consistem no enfrentamento de teses contrárias sobre um mesmo tema. Sua origem remonta a Protágoras que, de acordo com Diógenes Laércio (9, 51), teria dado o título de Antilogi/ai à sua obra mais extensa. O fundamento da técnica das *antilogias* consiste em admitir que para cada espécie de assunto há dois discursos possíveis que se contrapõem (LESKY, 1968, p. 376). Estes discursos opostos eram conhecidos como dissoi lo/goi, ou seja, ‘discursos duplos’. De um ponto de vista epistemológico, a aplicabilidade deste princípio parece significar duas coisas: ou o reconhecimento notável de que o homem se acha num mundo de antinomias, ou então o reconhecimento de que o valor último de cada coisa depende de quem a contempla e cabe ao orador hábil iluminar cada questão de acordo com seus interesses. Esta concepção, por sua vez, está em perfeita sintonia com a tese atribuída a Protágoras, por Platão, segundo a qual o homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, e das que não são enquanto não são.

Eurípides, em suas peças, vai fazer um uso exaustivo dessa técnica. A possibilidade, aberta pelos dissoi lo/goi, de olhar para os dois lados de cada questão, de expor os *prós* e os *contras* de cada tema, de encontrar argumentos para tornar mais forte a tese mais fraca, terá grande repercussão no seu teatro. O *agôn*, a disputa de palavras, que anteriormente, na sua forma arcaica, seguindo o modelo homérico, era uma disputa heróica pela honra e pela fama, se transforma, em Eurípides, num jogo de conveniências e interesses, no qual os discursos anti-lógicos, que lembram os dissoi lo/goi de Protágoras, e a retórica judiciária se combinam e se misturam.

Não raro, em Eurípides, encontramos os personagens do mito absorvidos pelo espírito da nova sabedoria, discutindo com o ardor da retórica, reenviando um ao outro a responsabilidade de um fato e opondo argumento a argumento. Assim, nas *Troianas*, diante de Menelau, Hécuba acusa Helena de ser a origem de todas as desgraças, lembrando-lhe a sua infidelidade e exigindo uma justa punição. Helena, por sua vez, atribui a falta a Hécuba, responsável por tudo, uma vez que deu à luz a Páris:

Primeiro, essa aí gerou as origens dos males,
Páris tendo gerado: depois, o velho
destruiu Tróia e a mim, ao não matar o bebê,
acre imitação de um tição – Alexandre, então. (vv. 919-922)

Helena, seguindo este caminho discursivo, descreve o concurso das deusas e o julgamento de Páris, e atribui à Afrodite toda a sua desdita:

Castiga a deusa e sê mais poderoso que Zeus,
O qual tem domínio sobre os outros numes,
Mas daquela é escravo: assim, compreende-me. (948-950)

Partindo do princípio da verossimilhança, Hécuba rebate cada uma das afirmações de Helena. Assim, a propósito do julgamento de Páris, diz:

Por causa do que a divina
Hera teria tanto desejo pela beleza?
Receberá esposo melhor que Zeus?
Ou Atena está caçando bodas com um dos deuses,
a que do pai reivindicou a virgindade,
fugindo do leito? (vv. 976-981)

Aqui vemos em todo o seu esplendor a habilidade poética de Eurípides. O poeta compõe a sua crítica ao mito dentro do próprio mito. Seus personagens utilizam a técnica retórica, mas esta, ainda que aplicada contra o mito, está, no entanto, a serviço deste. É pela ambigüidade destes procedimentos que Eurípides escapa às determinações de seus comentadores. Se é lícito dizer, junto com alguns de seus críticos, que em Eurípides a poesia se torna retórica, também é lícito dizer que a retórica se torna poética. Se a retórica é utilizada como um elemento de composição do mito, então Eurípides faz um uso poético da retórica.

Na análise técnica dos argumentos, a defesa empreendida por Hécuba, além de enfraquecer a tese adversária, consiste em substituí-la por outra. Segundo Helena, como vimos, é o julgamento de Paris que explica sua partida com ele; mas, segundo Hécuba, é o gosto que experimenta Helena pela riqueza, bem conhecida, de Tróia, que justifica o seu ato:

Vislumbrando-o com trajes bárbaros
e com ouro luzindo, teu espírito desvairou-se.²² (vv. 991-992)

Eurípides tampouco subestimava os perigos de uma tendência que punha em mãos de qualquer um as armas de uma hábil dialética. Numa cidade democrática como Atenas, na qual todos os domínios da vida pública estavam estruturados em torno da palavra, a erística

²² Nestas passagens, seguimos a tradução de Christian Werner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

ensinada pelos sofistas se apresentava como um instrumento extremamente útil para a formação política do cidadão. Todavia, sua importância ultrapassava em muito a utilidade prática, pois consistia em saber encontrar argumentos, reverter os do adversário, e sustentar a vontade das teses contrárias. Se, por um lado, ela abriu caminho para a livre especulação filosófica, por outro, abriu um vasto campo para uma atuação de fundo egoísta que, movida pelo princípio da conveniência, tira proveito do relativismo moral que pode desprender-se da tese de Protágoras: o homem é a medida de todas as coisas. Em última instância, qualquer conduta se torna defensável e não há como justificar uma moralidade universal.

Eurípides, atento a essa fenda aberta pela técnica erística, apresenta-nos, num fragmento da peça *Eolo*, a inquietante e provocativa interrogação: “Que coisa é vergonhosa se (isso) não parece aos que a praticam?” (EURÍPIDES, *Eolo*, fr. 19, apud ADRADOS, 1966, p. 403)

O otimismo da técnica sofista, na obra de Eurípides, reverte-se para o jogo pessimista de sua aplicação. Ainda que não desconheça a situação em que ambos os protagonistas crêm dizer a verdade, tende a considerar que um dos discursos não apenas está equivocado, mas também contém positivamente falácias. Sua admiração pela sabedoria e persuasão não o impede de crer que, com demasiada frequência, a arte da palavra está a serviço do injusto. O uso das novas habilidades discursivas, introduzidas pelos sofistas com o ensino da erística e da retórica, para fins egoístas, não passará despercebido à crítica de Eurípides. É significativa, a esse respeito, a fala de Polínicês nas *Fenícias*: “Simples é a palavra da verdade, não fales habilmente” (vv. 469-70). Mais significativa, ainda, é, na *Medéia*, a reprovação da protagonista à eloqüente justificativa de Jasão:

Para mim, quem é injusto e, ao mesmo
tempo, hábil no falar merece o
maior castigo, pois, gloriando-se de adornar a
injustiça com sua língua, se atreve a cometer qualquer
ação, mas não é excessivamente sábio.²³ (vv. 580-584)

²³ Tradução de Alberto Medina Gonzáles. Madri: Editorial GREDOS, 2000. A versão é nossa.

3.4 O IRRACIONAL NO TEATRO DE EURÍPIDES

Outro ponto inovador da obra de Eurípides é o destaque dado à força do irracional, representado pelas paixões que, em seu teatro, mobilizam o homem de forma radical. Uma ilustração disso encontramos no tratamento que o poeta dá ao amor.

Eurípides converte a alma humana em palco de conflitos. Esse *agôn* interno, essas almas em luta, levadas em direções contrárias, são uma novidade literária. Os heróis de Homero hesitavam às vezes, mas suas hesitações eram postas em termos claros e intelectuais. Com Eurípides, ao contrário, emergem à cena as lutas violentas e mal dominadas que revelam a alma dividida – tema que Platão mais tarde abordará no *Fedro*, com o mito da alma representada pelo auriga lutando por dominar o cavalo negro.

Hipólito e Medéia constituem os melhores exemplos daquilo que o trágico euripidiano deve à pintura das paixões, e, mais particularmente, do amor. Nos dois casos tudo se passa como se a uma vontade divina, antes atuando de certa forma na determinação do destino do homem, tivesse sido transferida ao próprio homem, que porta o seu destino no seu próprio coração.

O monólogo de Medéia, situado entre os versos 1021-1081 na peça que leva o seu nome, nos dá uma idéia acabada da magnitude poética de Eurípides em revelar os conflitos da alma humana.

A intensidade da representação de processos íntimos que se apresenta nesse monólogo, não tem paralelo na tragédia Ática. (...) Aqui, como em nenhuma outra passagem da dramaturgia de Eurípides, é nítido que os dois pólos da oposição trágica não mais referem, como em Ésquilo, deus e homem, mas ambos se situam no íntimo do humano (LESKY 1968, p. 205).

Ao longo dessa passagem, tantas vezes já comentada, Medéia muda a sua decisão por quatro vezes, tamanho o tormento de sua alma. O que vemos é o homem entregue à alternância das potências que se originam em sua alma e lutam por sua posse. Eurípides sabe bem aquilo que é preciso entender ali. E a própria Medéia o sabe. Trata-se de uma força irracional, mais forte que a razão. Medéia, a ponto de matar seus filhos, diz:

Sim, eu sei o preço daquilo que vou ousar,
mas a paixão impera sobre minhas decisões,
e é ela a causa dos piores males dos homens (vv. 1078-1080)

Também nas palavras de Fedra, no *Hipólito*, encontramos esta mesma força audaciosa do irracional:

Nós distinguimos perfeitamente o que é o bem,
mas não nos esforçamos para realizá-lo.²⁴ (vv. 380-381)

O homem grego, comenta Dodds (2002, p. 187), “havia sempre sentido a experiência da paixão como algo misterioso e aterrorizante, como uma força que o habitava e o possuía muito mais do que alguma coisa possuída por ele”. Aristóteles, na *Ética a Nicômaco* (1147a), compara o homem em seu estado de paixão aos homens adormecidos, loucos ou embriagados, a razão de todos eles está em estado de suspensão. Em Homero, assim como no período arcaico, a experiência da paixão era interpretada em termos religiosos, como *Áte*, ou como a ação direta de um *daimon* que faz da mente e corpo humanos seu instrumento.

Em Ésquilo e Sófocles *Eros* aparece, também, como uma força cósmica da natureza. Mas em Eurípides, ao contrário, *Eros* não é encarado como força objetiva e sim como paixão subjetiva. E como as tragédias do tempo de *Medéia* são principalmente movidas a partir das potências do *qumo/j*, é sobretudo pelo poder do erótico, levado às raias do patológico, que Eurípides se sente repetidamente atraído, contrapondo-se, também aqui, à tragédia antiga.

As potências do *qumo/j*, que Eurípides faz desencadear, às vezes, produz uma revolução interna tão violenta que rompe com toda a ordem do mundo anterior, para dar passagem ao crime, à vingança, ou, o que também é recorrente em sua obra, ao sacrifício. Os cadáveres que preenchem os finais das tragédias de Eurípides são o preço desse desencadeamento da paixão e da vingança. Seria necessário, no entanto, acrescentar que esta paixão e esta vingança não se traduzem apenas em gestos de violência. A paixão se revela também nos afrontamentos verbais, ao mesmo tempo, ardentes e lúcidos. “A paixão dos personagens de Eurípides permanece uma paixão ateniense, uma paixão que sabe falar” (ROMILLY, 1970, p. 129).

A guerra, o patriotismo, a democracia, a justiça, a religião, a natureza humana, a condição da mulher, a igualdade, a nobreza da sabedoria, assim como todas as antinomias inerentes a uma sociedade em transição, são tantos outros temas que aparecem e ganham destaque na obra de Eurípides. Por ora, tomamos consciência de que o mundo que Eurípides evoca não tem mais nada daquela ordem diante da qual suspiravam, cada um à sua maneira, Ésquilo e Sófocles. Nesse mundo, onde se ousa criticar os deuses, o acaso parece jogar com

²⁴ Nesta passagem seguimos a tradução de Marie Delcourt. Paris: Gallimard, 1962. A versão é nossa.

os homens com uma crueldade que Eurípides se compraz em por em cena; e sua arte sabe extrair grandes efeitos patéticos das inúmeras reviravoltas do destino, das quais o homem é sempre a vítima, mas das quais ele não pode tirar nenhuma lição.

Seu posicionamento crítico frente aos mais diversos temas revela-nos mais do que o ‘corruptor de antigos valores’, que nos apresenta Aristófanes, revela-nos, antes, um espírito poético insaciável, tomado por profundas indagações filosóficas e atento às transformações de seu tempo. A crítica euripidiana, cuja força purificadora reside no questionamento do convencional e na revelação do problemático, torna manifesta a aguda crise moral e intelectual de Atenas, e, conseqüentemente, nos faz olhar para as contradições e as idiossincrasias de uma sociedade em tempos de crise. E na medida em que põe em cena a própria crise espiritual de sua época, Eurípides se torna para nós uma referência indispensável para a compreensão dos vários movimentos intelectuais que compunham o debate político e educacional na Grécia Clássica.

4 A IFIGÊNIA EM ÁULIS DE EURÍPIDES

4.1 A COMPOSIÇÃO DA PEÇA

A *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, foi encenada, postumamente, pelo seu filho (ou sobrinho) homônimo que tomou parte no concurso das Grandes Dionísias, na primavera de 405 a.C., juntamente com as peças, *Alcméon em Corinto* e *As Bacantes*²⁵, e obteve, para seu pai (ou tio), o primeiro prêmio. A despeito dos esforços realizados para reconstituir a data provável da composição dessa obra, não há, entre os estudiosos, consenso quanto a este assunto. Eurípides havia tomado parte no concurso de 408 a. C., com as peças *Orestes*, *Auge* e *Édipo* e deixou Atenas, neste mesmo ano, para viver na corte do rei Arquelaus, da Macedônia, onde morreu, em Pella, no inverno de 407-406 a. C.

De acordo com François Jouan²⁶, é possível que o poeta tenha começado a trabalhar na obra antes de deixar Atenas. Entre os argumentos favoráveis a esta opinião, está a possibilidade de poder encontrar, na obra, referências à sua viagem de 408 a. C. através da Grécia do Norte (vv. 1036-1079). As associações de alguns traços do personagem *Agamêmnon* da peça com Alcibíades, que retornara a Atenas, após seu exílio, no início do ano 408 a.C., também são mencionadas. Todavia, diz Jouan, o essencial deve ter sido composto na Macedônia e é provável que a morte tenha impedido Eurípides de fazer os últimos ajustes à obra.

As contingências da apresentação da peça e algumas irregularidades formais, como problemas de métrica e a mistura de estilos, têm alimentado a discussão sobre a autenticidade de algumas passagens da versão que chegou até nós. O prólogo e o êxodo são, notadamente, as partes que encerram as maiores dificuldades. Parece haver, como alega Lesky, (2003, p. 263) razões suficientes para recusar a autenticidade do êxodo, sobretudo a partir do verso 1578. Acredita-se que parte da versão final que conhecemos foram acrescentadas pelos

²⁵ Consta no escólio relativo ao verso 67 d'*As Rãs*, de Aristófanes, essa informação: “tendo morrido Eurípides, seu filho fez representar sob o mesmo nome nas Dionísias Urbanas *Ifigênia em Áulide*, *Alcméon* e *As Bacantes*”. Ver JOUAN, F. Notice. In EURÍPIDES. *Iphigénie a Aulis*. Paris: Les Belles Lettres, 1990. p. 8, nota 3; e PAIS DE ALMEIDA, C. A., Nota Preliminar. In EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulide*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1974. p. 8, nota 3.

²⁶ JOUAN, F. Notice. In EURÍPIDES. *Iphigénie a Aulis*. Paris: Les Belles Lettres, 1990. p. 8-9.

bizantinos já no séc. XV e XVI. Em todo caso, a versão final da peça, ainda que baseada em anotações do próprio Eurípides, não seriam do poeta.

O tema desta peça pertence ao conjunto de lendas que compõem o *ciclo troiano*. Ela narra o episódio imediatamente anterior à partida da esquadra grega para Tróia, a saber, o ajuntamento da armada grega em Áulis.

Na versão do mito, composta por Eurípides na *Ifigênia em Áulis*, o sacrifício de Ifigênia assume o papel central da trama. A armada grega está ancorada em Áulis²⁷, sem poder partir, em razão da ausência de ventos, o que ameaça o sucesso da expedição guerreira. A impossibilidade de se lançarem contra Tróia provoca o desgaste geral e prenuncia uma dispersão da armada. Agamêmnon, chefe da tropa, pressionado, recorre ao adivinho Calcas para indagar os motivos da calmaria que retém a frota. Calcas profere o oráculo: Ártemis é a causa do desfavor que recai sobre os gregos. Para que haja ventos, um sacrifício é requerido pela deusa – o sacrifício da jovem Ifigênia, filha mais velha de Agamêmnon. Em princípio, o rei se nega a sacrificar a filha, mas, cedendo aos apelos do irmão, Menelau, e à própria ambição, aceita a exigência da deusa e envia uma carta à Clitemnestra, sua esposa, convocando Ifigênia ao acampamento de Áulis, sob o pretexto de que a dará em casamento a Aquiles.

A estrutura dramática da peça tem início exatamente neste ponto. No prólogo, Agamêmnon, atormentado pela atrocidade do ato que está prestes a cometer, elabora uma segunda carta, revogando o conteúdo da primeira, na tentativa de reverter a sua decisão e evitar o sacrifício da filha. No entanto, a chegada de Ifigênia e Clitemnestra ao acampamento dos Aqueus em Áulis, acompanhadas do pequeno Orestes, parece por termo às possibilidades de arrependimento de Agamêmnon. O temor da fúria do exército, que, sob a influência das palavras de Ulisses, pode, facilmente, sublevar-se, pesa contra o rei.

A sobreposição dos ritos de casamento e sacrifício, que marca a chegada de Ifigênia e Clitemnestra ao acampamento, proporciona à fala dos protagonistas uma série de ambigüidades. Aquiles, que nada sabe sobre o suposto acordo de casamento, após um embaraçoso encontro com Clitemnestra, toma conhecimento do infame ardil envolvendo seu nome. Em nome da própria honra, volta-se contra o chefe dos gregos e promete defender Ifigênia. A jovem Ifigênia, uma vez que a verdade lhe foi revelada, inicialmente rejeita o sacrifício e suplica ao pai pela vida. Todavia, após ter ouvido as razões de seu pai e

²⁷ Cidade portuária da Beócia, separada da cidade de Cálcis, na Eubéia, pelo estreito do Euripo.

presenciado a heróica atitude de Aquiles, movida por uma nova disposição interior, aceita, voluntariamente, o sacrifício. Conforme relata o mensageiro, ao final da peça, no momento do sacrifício, pela intervenção de Ártemis, a jovem é substituída por uma corça.

4.2 O MITO DE IFIGÊNIA

A figura de Ifigênia comporta muitas obscuridades e o seu sacrifício na tradição mítica implica controvérsias. As referências que encontramos na história da literatura grega são, de maneira geral, indiretas e, como veremos, divergentes em muitos pontos.

Ifigênia foi uma figura de culto bem antes da lenda troiana. Era uma divindade associada à Ártemis sob diversas formas: como sua vítima no santuário de Áulis; como sua sacerdotisa em Táuris e em Bráuron; e, ainda, como a mais antiga proprietária do templo de Ártemis em Egira, na Acaia. Ela se confunde com a própria deusa no templo de Ártemis-Ifigênia, de Hermione. Para Hesíodo e Estesícoro, Ártemis a teria transformado em Hécate, uma divindade tão próxima de Ártemis que freqüentemente é difícil distingui-las na iconografia.²⁸

Na *Ifigênia em Tauris*, Eurípides, faz referência à atuação de Ifigênia, como sacerdotisa, no santuário de Brauron:

E tu, Ifigênia, hás de ser a sacerdotisa desta deusa
nas terras sagradas de Braurón. Ali serás enterrada
ao morrer, e te dedicarão em oferenda os
delicados peplos bordados que as mulheres deixam em sua
casa quando morrem no parto.²⁹ (vv. 1463-1467)

O sacrifício de Ifigênia não aparece em Homero. No canto II da *Ilíada*³⁰, no relato da célebre passagem na qual a visão da serpente e dos pássaros é interpretada por Calcas, o ajuntamento dos Aqueus em Áulis é mencionado, mas ignora-se o sacrifício de Ifigênia. Isto se confirma no canto IX, que narra o episódio da embaixada enviada a Aquiles. Nesse passo,

²⁸ JOUAN, F. Notice. In EURIPIDE. *Iphigénie a Aulis*. Paris: Les Belles Lettres, 1990. p. 11.

²⁹ Para as citações da obra Eurípides, seguimos, neste estudo introdutório, a tradução de José Luis Calvo Martínez. Madri: Editorial GREDOS, 2000. A versão é nossa.

³⁰ Vv. 303-330.

Agamêmnon manda propor ao herói a mão de uma de suas três filhas, Crisótemis, Laódice ou Ifianassa³¹. Ora, parece inverossímil que Ifianassa, que continua bem viva a esta altura da guerra, morando no palácio do Rei com suas irmãs, pudesse ser associada à Ifigênia.

Segundo Juoan³², a lenda do sacrifício de Ifigênia aparece pela primeira vez nos *Cantos Cíprios*, de Estasinos. Todavia, o texto não chegou até nós. Próclos, no séc. V d.C., referindo-se ao conteúdo da obra de Estasinos, resume assim o episódio:

Quando do segundo ajuntamento em Áulis³³, Agamêmnon, no decorrer de uma caçada, abatera uma corça e com presunção se gabara de que nem Ártemis teria feito melhor disparo. A deusa irritou-se e impedia a partida para Tróia, lançando tempestades sobre o mar. Calcas anuncia então a cólera da deusa e reclama o sacrifício de Ifigênia que é mandada vir, sob o pretexto de casamento com Aquiles. O sacrifício prepara-se, mas, no acto de sua realização, a deusa substitui aquela, no altar, por uma corsa, transportando-a ao país dos Tauros, e fá-la mortal.³⁴

No *Catálogo das Mulheres* (ou *Catálogo das heroínas*) de Hesíodo, a filha do Atrida, chamada Ifiméde, teria sido salva pela deusa durante o sacrifício de Áulis, dotada de imortalidade, e ter-se-ia tornado “a Ártemis dos caminhos (ou encruzilhadas)”, ou seja, Hécate. Carlos Alberto Pais de Almeida descreve esta passagem de Hesíodo da seguinte forma:

Ifigênia, imolaram-na os Aqueus de belas cnêmides sobre o altar de Ártemis, a deusa do dardo doirado e silvante, naquele dia em que com as naus vogaram para Ílion, para vingar a Argiva de belos tornozelos, – imolaram um fantasma, que a ela, a caçadora de veados, a deusa que lança o dardo, logo facilmente a salvou, e na sua face fez cair a agradável ambrosia, para que a sua pele se tornasse imutável; e fê-la imortal e jovem para todo o sempre. A esta chamam agora, na terra, as gerações dos homens Ártemis, protetora dos caminhos (ei)no(dia), sacerdotisa da ilustre deusa que lança o dardo.³⁵

Um fragmento de Filodemo informa-nos que o poeta Estesícoro segue esta versão de Hesíodo, associando Ifigênia à Hécate: “Estesícoro, na *Oresteia*, em conformidade com

³¹ IX 144 – 147: “Em meu palácio tenho três filhas: Crisótemis, Laódice e Ifianassa: conduza a de seu gosto à casa de Peleu, sem dar-me nada em dote”.

³² JOUAN, F. Notice. In EURÍPIDE. **Iphigénie a Aulis**. Paris: Les Belles Lettres, 1990. p. 9.

³³ Nos *Cantos Cíprios*, relata-se uma primeira expedição que se extraviou e aportou em Mísia, na Ásia Menor. Idem, p. 10, n. 1.

³⁴ PAIS DE ALMEIDA, C. A. Nota Preliminar. In EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulide**. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1974. p. 18.

³⁵ Idem, p. 19.

Hesíodo, afirma que a Ifigênia filha de Agamêmnon é aquela que atualmente denominamos Hécate”³⁶. Há, também, uma referência ao sacrifício de Áulis na obra de Píndaro, *Pítica* XI, 22-23, que cita o episódio como um dos motivos do sentimento homicida de Clitemnestra.

Após esta breve incursão pela épica e a lírica, em busca de referências ao mito de Ifigênia, veremos algumas especificidades do tratamento dado ao mito pelos trágicos. Tanto Ésquilo como Sófocles compuseram obras tendo o mito de Ifigênia como tema. Todavia, estas obras não chegaram até nós e os fragmentos e informações que temos sobre a *Ifigênia* de Ésquilo e Sófocles nos ajudam muito pouco a reconstituir a forma empreendida pelos poetas na composição do mito. Assim, restam-nos as referências ao episódio de Áulis contidas nas peças que, de algum modo, fazem menção ao sacrifício de Ifigênia, a saber, o *Agamêmnon* de Ésquilo e a *Electra* de Sófocles.

No *párodo* do *Agamêmnon*, de Ésquilo, a cólera de Ártemis³⁷ se traduz em ventos contrários, que impedem a frota de sair do porto. Calcas revela o oráculo pelo qual a deusa exige o sacrifício de Ifigênia em troca de ventos favoráveis. Agamêmnon hesita longamente, mas o senso de suas responsabilidades, juntamente com sua ambição, levam-no a ceder. Ifigênia é arrebatada à força. Apesar de suas súplicas, ela é erguida da terra, amordaçada, levada ao altar e degolada por seu próprio pai. Aparentemente, todo mundo ignora que a menina foi salva e Clitemnestra vai remoer o seu rancor contra o seu marido até o seu retorno de Tróia.

Na *Electra* de Sófocles, o relato dos episódios de Áulis parece seguir a versão dos *Cantos Cíprios*. Aí, a falta de Agamêmnon é dupla: é culpado de ter matado um cervo consagrado à deusa e de se vangloriar, julgando-se caçador mais hábil do que ela. Diferentemente de Estasinos e de Ésquilo, Sófocles explica a impossibilidade de deixar Áulis pela ausência de ventos. Também, aqui, Calcas revela o oráculo de Ártemis e Menelau faz pressão sobre o irmão. É bastante provável, comenta Jouan³⁸, que a ação da *Ifigênia* de Sófocles tenha se desenrolado em Argos, onde Ulisses, acompanhado de Diomedes, vai procurar a jovem, sob o pretexto de um casamento com Aquiles, que, diferentemente do que ocorre na versão de Eurípides, teria aceitado entrar no complô.

³⁶ PAIS DE ALMEIDA, C. A. Nota Preliminar. In EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulide**. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1974. p. 16.

³⁷ Na versão épica de Estasinos o ressentimento da deusa Ártemis foi excitado diretamente por uma atitude presunçosa de Agamêmnon; o mesmo não sucede no párodo de Ésquilo. Aqui, a imagem de águia devoradora de lebres (vv. 109 ss.), enviada por Zeus e interpretada por Calcas como um sinal da vitória dos gregos após nove anos de cerco, parece ter sido o motivo do desfavor da deusa, protetora dos animais. A aceitação do oráculo por parte de Agamêmnon irritou a deusa.

³⁸ JOUAN, F. Notice. In EURIPIDE. **Iphigénie a Aulis**. Paris: Les Belles Lettres, 1990. p. 13-14.

O próprio Eurípides, antes mesmo de compor a sua *Ifigênia em Áulis*, já havia feito várias referências, em outras peças, ao sacrifício da jovem, realizado no altar da deusa Ártemis, em Áulis. Encontramos essas referências na *Andrômaca*, nas *Troianas*, na *Electra*, no *Orestes* e, sobretudo, na *Ifigênia em Tauris*. Todavia, há, mesmo dentro da obra de Eurípides, variações do mito de Ifigênia. O que, de certa forma, nos permite ver a influência, na obra do poeta, das versões anteriores disseminadas pela tradição.

Na *Andrômaca*, o velho Peleu censura Menelau, recordando-lhe, entre outras coisas, o episódio de Áulis, no qual este aparece como um dos principais responsáveis pelo sacrifício brutal de Ifigênia. Aqui, o próprio sacrifício de Ifigênia, assim como as motivações da guerra, são questionados e condenados a despropósitos:

E que excessos cometeste contra teu irmão, ordenando-lhe
que degolasse a filha do modo mais estúpido! (vv. 624-625)

O mesmo ocorre nas *Troianas*. Cassandra, em seu delírio profético, após a partilha das mulheres troianas entre os chefes aqueus, pronuncia o infausto futuro daquele a quem servirá, Agamêmnon, e recorda o funesto episódio de Áulis, no qual este sacrifica a filha por uma causa inglória:

Vou demonstrar que estes troianos são mais afortunados
que os Aqueus e, ainda que esteja possuída, isto, ao
menos, afirmo livre de minha loucura báquica. Estes,
por causa de uma única mulher, de um único amor – para
conquistar Helena – perderam milhares de vidas.
E seu experto general perdeu o que mais desejava
em troca de um ser odioso. Entregou ao seu irmão
o prazer da companhia de seus filhos por causa de uma
mulher, que, aliás, veio de boa vontade e não raptada
pela força. (vv. 365-373)

Na *Electra*, Clitemnestra, rebatendo os questionamentos de Electra, acusa Agamêmnon de ter sido o responsável por todo o infortúnio que pesa sobre elas, ao sacrificar a filha em Áulis, utilizando para isso o ardil do casamento com Aquiles, sem nenhum benefício para os gregos, senão o resgate de Helena. Curiosamente, aqui, Clitemnestra afirma que se mostraria benevolente com o marido, inclusive o perdoaria, se este tivesse sacrificado a filha por uma razão nobre, tal como tomar Tróia, ou beneficiar a sua casa e a seus filhos.

Mas aquele (Agamêmnon) convenceu minha filha com as bodas de Aquiles e partiu levando-a para Áulide, de bom ancoradouro para naus.

Ali a estendeu sobre um altar e cortou o branco colo de Ifigênia.

Se a tivesse imolado em benefício de muitos,
para conquistar Tróia, ou para beneficiar a sua
casa e salvar a seus outros filhos, seria perdoável.

No entanto, destruiu a minha filha porque Helena era lasciva
e o que a tomou por esposa não soube castigar a traidora.

(vv. 1020-1028)

Mais curioso, todavia, é o texto que se segue na fala de Clitemnestra:

Contudo, nem por isto teria cometido
a crueldade de matar meu esposo, ofendida como
havia sido. Mas veio com uma enlouquecida donzela
possuída do deus e a introduziu em minha cama; com o que
éramos duas esposas alojadas na mesma casa. (vv. 1030-1034)

No *Orestes*, a menção ao sacrifício de Ifigênia permanece na sombra das palavras não ditas. Orestes, atormentado pelas Erínias e ameaçado de morte pelo tribunal da cidade, que está prestes a votar a sua sentença, após vingar a morte do pai com o assassinato da própria mãe, pede a ajuda de Menelau, recordando-lhe os fatos passados relativos à guerra empreendida contra os troianos para o resgate de Helena. Nos seus relatos, Helena aparece como culpada e a guerra injusta. O sacrifício de Ifigênia em Áulis, por sua vez, é mencionado com reserva:

Pois também meu pai Agamêmnon
reuniu injustamente a Grécia e chegou até Ílion,
não por seu delito pessoal, mas tratando de remediar a falta
e a injustiça de tua mulher. Deves devolver-me este favor,
um em troca do outro.

(...)

Quanto ao sacrifício de minha irmã em Áulis,
disso te pouparei. (vv. 648 ss.)

Evidentemente, a *Ifigênia em Tauris*, é, depois da *Ifigênia em Áulis*, a peça que mais referências faz ao sacrifício de Ifigênia. Entretanto, notaremos que algumas particularidades

do mito narrado por Eurípides, naquela peça, divergem da versão apresentada na *Ifigênia em Áulis*, tal como chegou até nós.

O prólogo da peça nos oferece um panorama dos acontecimentos referentes ao ajuntamento dos Aqueus em Áulis. No geral, os traços principais do mito coincidem com versão da *Ifigênia em Áulis* – Ártemis retém os ventos; consultam-se as vítimas e Calcas revela o oráculo; é exigido o sacrifício de Ifigênia; Menelau faz pressão sobre o seu irmão; Agamêmnon sacrifica a filha com suas próprias mãos; no momento do sacrifício, Ártemis substitui Ifigênia e a transporta para o país dos tauros; – à exceção da razão alegada para a cólera de Ártemis:

Meu pai, segundo crê, me sacrificou a Ártemis, por
 causa de Helena, nas escarpas ilustres de Áulis,
 junto às correntes que revolve o Euripo quando
 ondula o mar azul escuro com espessas brisas.
 O caso é que o soberano Agamêmnon havia congregado 10
 ali uma esquadra grega de mil navios, porque
 queria tomar para os Aqueus a coroa da vitória
 de Ílion e perseguir o matrimônio injurioso de Helena
 para fazer um favor a Menelau.
 Mas como houvesse a impossibilidade de navegar e ventos 15
 contrários, decidiu fazer um sacrifício e Calcas lhe
 disse estas palavras: «Agamêmnon, comandante desta
 expedição grega, Não poderás levantar âncoras desta
 terra até que Ártemis receba tua filha Ifigênia em
 sacrifício. Fizeste voto de oferecer à deusa Lucifer 20
 o que de mais belo produzisse no ano. Pois bem,
 tua esposa Clitemestra te deu uma filha – traga-me
 a oferenda de natalício –. Tens que sacrificá-la.» (vv. 6-23)

Na estrutura dramática da *Ifigênia em Áulis*, em nenhum momento nos é apresentada uma causa para retenção da tropa em Áulis, imposta por Ártemis, o que torna a decisão de Agamêmnon mais dramática. O motivo proposto, aqui, é o do voto imprudente: Agamêmnon teria prometido sacrificar à deusa “o mais belo produto do ano” e se recusou, em seguida, ao saber que se tratava de sua filha Ifigênia (20-24). Seja qual for a origem desse motivo, Agamêmnon é culpado e Ártemis pune a armada retendo os ventos. Outra variante desta versão é o papel desempenhado por Ulisses na trama. É por sua interferência que Ifigênia é

levada até o acampamento dos gregos e, aí, é sacrificada. Ulisses aparece como o grande articulador e executor do ardil do casamento, uma vez que ele próprio irá buscar Ifigênia em Argos, sob o pretexto de seu casamento com Aquiles:

Arrebatarem-me de minha mãe, pelas
 artes de Ulisses, para casar-me com Aquiles. Quando
 cheguei a Áulis — pobre de mim! — me puseram sobre
 uma pira e me iam matar à espada. Mas Ártemis
 me arrebatou, e deu aos Aqueus um cervo em meu
 lugar. Transportou-me através do límpido éter e me
 estabeleceu neste país dos tauros. (vv. 24-31)

Como em toda tradição anterior, Ifigênia é conduzida à força ao sacrifício, malgrado suas súplicas, e é imolada por seu próprio pai:

Quantas vezes elevei minhas mãos à
 barba e aos joelhos de meu pai e junto dele dizia estas
 palavras: «Pai, me entregas em infame matrimônio.
 Enquanto me matas, minha mãe e as argivas
 estão cantando os cantos do meu himeneu e em todo o
 palácio ressoam flautas. E eu morro em tuas mãos.
 Era Hades, e não o filho de Peleo, Aquiles,
 a quem me prometeste como esposa quando,
 mediante engano, me conduziás no carro para uma boda de sangue!»
 (vv. 363-371)

É justamente com relação a este fato, como veremos adiante, que encontraremos, talvez, a mais audaciosa inovação de Eurípides na composição de sua *Ifigênia m Áulis*, a conversão interior de Ifigênia que, num gesto heróico, dirige-se ao sacrifício, voluntariamente, pela causa dos gregos.

Também, aqui, Ártemis a arrebatou furtivamente aos Aqueus no último momento, substituindo-a por uma corça, e a transportou para o país dos tauros. Todavia, ela não foi dotada de imortalidade, como em algumas versões, o que, de certo modo, não convinha ao desenlace escolhido pelo poeta.

Um outro ponto dissonante nessa versão, comparada à *Ifigênia em Áulis*, diz respeito ao fato de que todos os gregos acreditavam-na morta, o que, evidentemente, dá uma outra tonalidade dramática à peça:

IFIGÊNIA

Deixou Agamêmnon algum outro filho em casa?

ORESTES

Apenas Electra solteira.

IFIGÊNIA

E da filha sacrificada? Se diz algo?

ORESTES

Nada, exceto que morreu e já não vê a luz do sol. (vv. 561-564)

Como se vê, Eurípides, ao compor a peça, tem à sua disposição uma ampla tradição literária. Todavia, na *Ifigênia em Áulis*, o poeta conserva as grandes linhas da narrativa dos *Cantos Cíprios* de Estasinos: o ajuntamento dos Aqueus em Áulis; a impossibilidade de se lançar ao mar, que ameaça uma dispersão da armada; a revelação do oráculo, por parte de Calcas, exigindo o sacrifício de Ifigênia; o pretexto de um casamento com Aquiles; o sacrifício e a substituição pela corça; e o ressentimento de Clitemnestra em relação a Agamêmnon.

Parece, também, estar de acordo com Ésquilo no que diz respeito à ausência de falta da parte de Agamêmnon, em relação à Ártemis, à aliança de Clitemnestra e Aquiles, e à intervenção deste em favor da moça. Com relação a Sófocles, Eurípides parece estar de acordo com os motivos da falta de vento e da pressão que Menelau exerce sobre Agamêmnon.

4.3. ANÁLISE CRÍTICA DA PEÇA *IFIGÊNIA EM ÁULIS*

4.3.1. PRÓLOGO (1-163)

O prólogo da *Ifigênia em Áulis* é uma das mais belas cenas do teatro euripidiano, tanto pelas inovações de procedimentos poéticos, quanto pela beleza das imagens.

Como tema de abertura da peça, Eurípides nos apresenta o conflito interior de Agamêmnon, atormentado pelo dilema dramático de sua escolha.

A armada grega aguarda na baía sem ventos de Áulis. A espera impaciente o exército e ameaça o sucesso da expedição militar contra Tróia. Agamêmnon, chefe supremo da armada grega, recorre ao adivinho Calcas para indagar os motivos da calmaria que os retém. Calcas profere o oráculo: Ártemis exige, para que haja ventos favoráveis, o sacrifício da jovem Ifigênia, filha mais velha do rei. Em razão do oráculo, Agamêmnon encontra-se na dramática situação de decidir entre sacrificar Ifigênia, anulando-se como pai, ou sacrificar a sua honra e posição, anulando-se como chefe. Assim, sob o véu da noite escura e silenciosa de Áulis, entrelaçam-se e disputam em segredo, no tribunal de sua consciência, os interesses da vida pública e da vida privada. Neste *agôn* solitário, habilmente composto pelo poeta, o rei Agamêmnon enfrenta-se a si mesmo.

Ao contemplarmos a especificidade dramática deste conflito, que levou Lesky (1995, p. 424) a definir a *Ifigênia em Áulis* como a mais apurada obra de investigação psicológica de Eurípides, nos deparamos com o desafio estético do poeta: realizar em cena um *agôn* que ocorre dentro da consciência do herói.

Para dar conta deste desafio, a ousadia poética de Eurípides, em consonância com seu espírito iconoclasta, vai romper com as estruturas formais do prólogo e, uma vez mais, fazer descer o herói das alturas lendárias e apresentá-lo como homem comum, dotado de intenso realismo, susceptível às paixões e às fraquezas, dando, assim, um novo relevo às versões conhecidas do mito de Ifigênia.

As peças de Eurípides normalmente começam com um prólogo *jâmbico* que introduz as linhas gerais do mito e situa o personagem (destinado ao prólogo) no contexto específico da trama. Se a ordem dos manuscritos é genuína, a audiência de Eurípides, acostumada ao modelo tradicional do prólogo, depara-se, aqui, com uma cena incomum³⁹. A peça inicia, atipicamente, com um diálogo, em *anapestos*, entre Agamêmnon e um velho escravo, separado por uma *r(h=sij* de Agamêmnon, que reproduz tanto os elementos formais, quanto o esperado conteúdo do prólogo *jâmbico*.

Esta inversão formal há de ter as suas implicações poéticas. Podemos supor que Eurípides está, aqui, manipulando e subvertendo a expectativa da audiência com relação à

³⁹ Lesky nos relata que Eurípides também iniciara a sua *Andrômeda* com um diálogo em *anapestos* (LESKY, 1995, p. 424). Este antecedente não deixa de ser uma referência para a aceitação da autenticidade do prólogo.

métrica e à forma do prólogo para criar um inesperado clima de suspensão, que coloca o espectador numa situação análoga à do personagem, antecipando, assim, as inversões de expectativas que irão persistir até o final da peça.

O diálogo começa com uma breve referência à posição dos astros, feita pelo velho escravo e a amarga constatação, de Agamêmnon, da ausência de ventos:

AGAMÊMNON

Que estrela é esta que cruza o espaço?

VELHO ESCRAVO

Sírio, que junto das sete Plêiades

Se precipita pelo meio do céu.

AGAMÊMNON

Sim, não há murmúrio nem de aves

nem do mar. Os silêncios das brisas

ao longo caem do Euripo. (vv. 6-11)

VELHO ESCRAVO

Sobre Áulide se derrama ainda o sossego da noite

e os guardas das muralhas

nem se movem.⁴⁰ (vv. 14-16)

A sobreposição destas imagens compõe uma atmosfera noturna, silenciosa, densa e imóvel, que paira sobre os pensamentos de Agamêmnon. A descrição do cenário é marcada pela ausência de movimentos. Não há ruídos, não há ventos, não há sequer o prólogo esperado. Tudo está em suspenso, inclusive o próprio enredo. Apenas a estrela *Sírius* avança, perseguindo as *Plêiades*, marcando o curso inexorável do tempo. A ação dramática consiste, aqui, justamente, na ausência de ação. E é essa ausência de ação e de decisão que torna a cena dramática. Nesta espera do inesperado, vemos unicamente a ação coerciva do tempo, realizando o seu silencioso trabalho.

À frente deste cenário imóvel, destaca-se, insone, a figura do rei Agamêmnon, atormentado por sua consciência. O tumulto de seus pensamentos cria um interessante contraste com a quietude da noite escura.

⁴⁰ Para as citações da peça *Ifigênia em Áulis*, seguiremos a tradução de Carlos A. Pais de Almeida. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1974. Sempre que adotarmos uma outra tradução faremos referência em nota.

O insuportável turbilhão interno de sua indecisão e o peso da responsabilidade da escolha que deve fazer levam Agamêmnon a lamentar a condição de nobre e a sua alta posição:

Invejo-te, meu velho,
invejo aqueles que, livres de perigos,
passam obscuramente uma vida sem glória;
aos que vivem entre honrarias, invejo menos. (vv. 16-19)

Este lamento, um tanto fora de lugar para o contexto épico da trama, merece alguma reflexão. Para a mentalidade aristocrática guerreira, tal como nos relata Homero, a nobreza é um título de excelência, adquirido por nascimento e confirmado pelas ações, que distingue os homens de natureza elevada do comum dos mortais. Esta natureza superior garante ao nobre integrar o seleto grupo dos *aristoi*, dando-lhe as condições naturais necessárias para exercer as funções de mando, ou seja, a tomar parte na guerra e nas decisões políticas. Dentro dessa mentalidade heróica, a honra e o destaque, socialmente reconhecidos, são os indícios mais evidentes da *aretê*. É significativo que o velho escravo, aqui figurando, ironicamente, pelas artes de Eurípides, como um arauto dos valores aristocráticos, se refira à glória que Agamêmnon rejeita como *kalo\ntou= bi/ou*, ‘a beleza da vida’ (v. 20). Nada mais natural, neste ambiente governado pelos ideais aristocráticos, que o nobre se orgulhe de sua linhagem e o escravo lamente a sua condição. E nada mais justo que o escravo inveje o nobre e não o contrário.

Eurípides, afastando-se desta perspectiva heróica, apresenta-nos o rei Agamêmnon, que alcançou a mais alta posição entre seus pares, lamentando a sua nobreza e posição social e invejando a condição de vida do escravo. Mas qual seria a intencionalidade dramática deste lamento, tão avesso às exigências do paradigma heróico? Evidentemente, uma resposta a esta questão jamais ultrapassaria a barreira especulativa das hipóteses, todavia, em vista do interesse que o tema desperta, cabe-nos fazer algumas conjecturas.

Eurípides contrapõe neste diálogo inaugural os dois representantes extremos da estrutura social aristocrática no que diz respeito ao poder de ação e decisão: um velho escravo e o chefe de heróis, Agamêmnon.

Ora, pesa sobre o escravo a impossibilidade de tomar decisões e, sobre o nobre, não apenas o direito, mas o dever de decidir. Nesta perspectiva, o poder de escolha distingue

radicalmente o nobre do escravo, tornando este, servo e, aquele, senhor de seus atos. Todavia, como vimos no primeiro capítulo, pesa, ainda, sobre o nobre, a necessidade de pautar suas ações – e, conseqüentemente, suas escolhas – pelo princípio aristocrático da beleza (*kalo/n*). Sua condição privilegiada garante a autonomia de suas escolhas e a autoria de seus atos, mas para ter o reconhecimento de seus pares e figurar entre os *a/ristoi*, o nobre não deve se furtar ao destino heróico e glorioso que sua natureza lhe reservou, ou seja, suas escolhas devem estar comprometidas com os valores aristocráticos que regem a conduta heróica.

De modo algum alheio aos princípios que regem esta conduta, Agamêmnon, mais à frente, num discurso marcado pela densidade filosófica de seus questionamentos, sentindo o peso da decisão que lhe cabe tomar, inverte a perspectiva aristocrática e define a nobreza como uma escravidão:

Um humilde de nascimento, que vantagem não tem!
 Pode-se chorar à vontade
 e tudo desabafar. Mas o bem nascido, tal não lhe permite
 a sua grandeza. É o decoro que governa a nossa vida
 e da multidão somos escravos. (vv. 446-450)

O preço da fama (*kle/oj*) não lhe permite a tranqüilidade de uma vida obscura, que passa despercebida aos olhos de todos. Ela exige um comportamento exemplar. A glória do herói é alcançada pela realização da bela ação. Esta, por sua vez, é um feito singular, que apresenta um alto teor de risco. Neste mundo regido pelos valores aristocráticos, não há glória sem grandes enfrentamentos. Grandes feitos exigem grandes sacrifícios e há sempre um alto preço a ser pago, que a maioria dos homens não estaria disposta a pagar. Tal é a condição de Agamêmnon.

Na qualidade de chefe, sonha com um grande feito que há de lhe trazer a mais alta distinção entre seus pares. Mas a trama do destino, que vinculou, por ordens da deusa Ártemis, a partida para Tróia ao sacrifício de sua filha, lhe impôs um preço demasiado alto para alcançar esta glória. Esta conjunção fortuita dos fatos (*tu/xh*) exige dele uma grave decisão. É a trágica imposição desta escolha e a responsabilidade que lhe é subjacente que Agamêmnon rejeita em seu lamento; a mais acabada expressão encontraremos nos versos 1257 e 1258: “Terrível me é ousar este feito e terrível também, não o ousar”.

Nada mais distante da paradigmática escolha heróica de Aquiles, celebrada na *Iliada*, que prefere uma vida curta e gloriosa a uma vida longa e sem glória, do que o pensamento

expresso por Agamêmnon, nos versos 18 e 19, que considera invejável ‘uma vida obscura e sem glória’, mas ‘livre de perigos’.

A escolha garante a autoria dos atos. E é a autoria que torna o agente responsável pelas suas ações. As ações só têm conotação moral porque implicam uma escolha. Como diz a máxima popular: ‘a ação segue-se ao agente’. Nesse sentido, a ação de Agamêmnon vai dizer o que ele é, por isso ele teme a decisão.

Assim, já nos primeiros movimentos da peça, Eurípides põe-nos diante do tema da escolha. Esse, de um modo geral, parece ser o grande tema da tragédia. O próprio Aristóteles nos diz na *Poética*:

“A tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam”⁴¹.

Na seqüência destes versos, o velho escravo censura o rei, dizendo não serem dignas de um nobre as palavras que ele proclama:

Não admiro tais pensamentos em um nobre homem.⁴² (v. 28)

E prescreve ao rei qual é o pensamento adequado à sua condição e que deve reger a sua conduta:

Claro que não foi só para toda a espécie de bens
Que te gerou Atreu, ó Agamêmnon.
Hás-de sentir alegrias e tristezas,
Pois nasceste mortal. (vv. 29-32)

O escravo lembra a Agamêmnon os princípios que devem nortear o comportamento de um nobre. Todavia, um escravo dando lições de nobreza ao chefe dos heróis, soa estranho também. Eurípides, com seu espírito iconoclasta, vai desconstruindo as imagens da tradição e abrindo os horizontes para novos modos de pensar e conceber. O espírito nobre do escravo, como no famoso discurso de Orestes na *Electra*, revela-nos que a nobreza é um atributo do

⁴¹ Aristóteles. *Poética*, 1450a 16-20.

⁴² Neste verso, seguimos a tradução de Wilson A. Ribeiro Jr. In *Iphigenia Aulidensis de Eurípides*. São Paulo: Dissertação de mestrado em Letras Clássicas, FFLCH-USP, 2005.

espírito e não do nascimento. Se o escravo se comporta nobremente, isto é um indício de que a nobreza não está ligada a uma classe social. Se pode ser aprendida, é de educação que carecem os homens.

Para levar ao palco o *agôn* interior de Agamêmnon, o poeta lança mão de um artifício teatral: a carta. Eurípides parece ter uma certa predileção pela utilização da carta como dispositivo cênico. Já utilizara este recurso em outras peças como o *Hipólito* (vv 857 ss.) e *Ifigênia em Tauris* (vv. 727 ss.). O próprio Aristóteles cita, na *Poética*, como um exemplo paradigmático de uma cena de reconhecimento (a)nagnw//risij bem construída, o recurso da carta utilizado por Eurípides na *Ifigênia em Tauris*⁴³.

Na *Ifigênia em Áulis*, Eurípides nos apresenta duas cartas de conteúdos opostos, ambas redigidas por Agamêmnon. A primeira carta contém, em vista do sacrifício exigido pela deusa, a enganosa convocação de Ifigênia ao acampamento militar de Áulis, para a urgente e inesperada realização de seu casamento com Aquiles (vv. 98-100). A segunda revoga o conteúdo da primeira. O jogo criado pelo antagonismo destas duas cartas amplia a nossa percepção daquilo que atormenta a consciência do rei. Na primeira carta, prevalece na intimidade da consciência a figura do chefe da esquadra que, movido por sua ambição, está disposto a superar qualquer obstáculo para conquistar o prêmio da mais alta glória. Na segunda, prevalece a figura do pai, que desperta no meio da noite escura em favor da vida da filha.

É o momento após a elaboração desta segunda carta que Eurípides elege para a abertura do prólogo. Para dar forma cênica à crise de consciência do rei, Eurípides registra o processo de escrita desta segunda carta de extrema eficácia teatral.

No início do prólogo, o velho escravo nos dá a saber que Agamêmnon passara a noite em claro, num angustiante processo de escrever, apagar e reescrever uma carta.

Tu, porém, de uma lâmpada a luz espargindo,
rediges uma carta,
que entre mãos balanças ainda,
e essas letras de novo apagas
e pões o selo, para logo o tirar,
e lanças ao chão a tabuinha de pinheiro,
abundante choro derramado.

⁴³ *Poética*, 1455a, 20.

Dos sinais de turbação não te falta nenhum
 Para indicar a loucura.
 Por que sofres? Algo de estranho há em ti, ó rei! (vv. 34-43)

Eis aqui um interessante procedimento poético utilizado por Eurípides para dar relevo ao universo psicológico de seu personagem. Agamêmnon não escreve, simplesmente, uma segunda carta, mas passa a noite num ato contínuo de escrever, apagar e reescrever a mesma carta. A indecisão do rei é materializada cenicamente na descrição deste repetido movimento de aceitação e recusa do conteúdo desta segunda carta.

Na parte final do prólogo, tomamos conhecimento da difícil escolha que consumiu, noite adentro, os pensamentos de Agamêmnon. Arrependido, reescrevera definitivamente uma segunda carta à sua mulher, Clitemnestra, revogando o conteúdo de sua carta original.

... Mas tendo sem siso decidido, então,
 anulo agora o que disse, escrevendo com siso
 esta tabuinha que tu na sombra da noite
 me viste abrir e selar, meu velho. (vv. 107-111)

E ainda:

“Contra a precedente carta
 te envio, ó filha de Leda...” (vv. 115-116)
 “... te envio a ordem de não mandares a tua filha
 para a baía sem ondas de Áulide, asa solta da Eubéia.
 Noutra ocasião, pois,
 celebraremos os sponsais de nossa filha”. (vv. 119-123)

A decisão de salvar sua filha Ifigênia lança uma nova luz sobre as versões conhecidas do mito de Ifigênia e cria uma expectativa nova na audiência. Como vimos, em todas as versões anteriores conhecidas Ifigênia é sacrificada e, em consequência deste ato, ventos favoráveis voltam a soprar na baía de Áulis e a armada pode ir à guerra. A opção inesperada e anti-heróica de Agamêmnon pela vida de Ifigênia, anunciada no final do prólogo, põe em suspenso a própria expedição militar.

É interessante notar que na tragédia grega, sobretudo em Eurípides, o prólogo tem um caráter informativo, não há espaço para o suspense. Sua finalidade é anunciar os antecedentes e os desdobramentos do mito, criando, assim, as condições prévias à ação, ou a atmosfera da trama. Um crítico moderno, observa Murray (1978, p. 162), provavelmente diria que

Eurípides carece de senso teatral, uma vez que o prólogo de suas peças parece ter sido calculado para desagradar-nos, matando, já no início, o nosso interesse pela intriga. Pois não apenas nos anuncia a situação em que se encontram os personagens, mas também o que vai acontecer. Todavia, Murray nos adverte de que o deleite que o poeta deseja provocar em sua audiência não é o mesmo que desfrutamos na leitura de um romance policial, mas aquele que nos causa uma segunda, quinta ou décima leitura do *Hamlet*. Quando, na tragédia, o herói aparece pela primeira vez em cena, todos sabem a que destino ele está condenado; e este conhecimento comunica um significado singular a tudo quanto diz ou faz. Tal como diz Lesky, “o prólogo cumpre o propósito de antecipar o desenvolvimento da ação e possibilitar o gozo mais puro da obra de arte, excluindo a tensão criada pelo argumento” (LESKY, 1995, p.429).

4.3.2 PÁRODO (164-302)

O coro é composto por mulheres de Cálcis, cidade da Eubéia, que atravessam o Euripo e se dirigem, curiosas, ao acampamento militar, em Áulis, para contemplar o esplendor da armada grega que, ali reunida, aguarda ventos favoráveis para seguir em direção à Tróia. As mulheres, deslumbradas mediante tal espetáculo, cantam a imponente da esquadra e o valor de seus heróis, evocando grandiosidade épica da expedição:

Até à multidão das naus vim
 – contemplação indizível –
 para meus olhos femininos
 do espetáculo saciar – doce prazer! (vv. 231-234)

Na descrição do coro, há uma alusão explícita ao *Catálogo das Naus*, narrado por Homero, no canto II da *Ilíada*. Com esta referência ao contexto épico da guerra, Eurípides estabelece uma interessante contraposição com o universo da ação dramática, no qual a agitação interior do rei Agamêmnon, chefe supremo das tropas, revela o amargo preço desta glória. Cria também um interessante contraponto com o primeiro episódio, no qual se manifestam os motivos infames que movem os Atridas à guerra.

4.3.3 PRIMEIRO EPISÓDIO (303-542)

No primeiro episódio tem lugar o *agôn* entre Agamêmnon e Menelau. Com uma impecável retórica, Eurípides põe em cena, em teses opostas, à maneira sofista, um eloqüente e incômodo questionamento sobre as verdadeiras motivações e interesses que levaram os Atridas a mobilizar os melhores homens da Hélade numa guerra contra Tróia. A troca recíproca de acusações entre os irmãos traz à luz, juntamente com as motivações pessoais e os interesses menores que os moveram até aqui, as fraquezas de caráter dos dois irmãos: a ambição desmedida de Agamêmnon e sua posterior indecisão e o egoísmo excessivo de Menelau.

Certamente estas passagens encontram eco na crise política e social da Atenas do final do séc. V a. C., que vive o tormento de longos anos de guerra e a iminência da trágica derrota para a rival Esparta, após o fracasso da expedição à Sicília. A disputa desenfreada pelo poder e o agravamento das divergências entre as tendências aristocráticas e democráticas, no período final da guerra, também servem de pano de fundo para o diálogo dos Atridas.

A eficiência retórica dos argumentos evidencia, mais uma vez, a influência, na obra de Eurípides, das técnicas de discussão, tão a gosto dos sofistas. Destaca-se, na construção lógica dos argumentos, a técnica dos *dissoi logoi*, atribuída a Protágoras, segundo a qual toda questão comporta duas opiniões opostas. Assim, pela força persuasiva dos argumentos, somos levados a considerar todos os lados da questão. Todas as motivações implicadas na guerra vêm à tona, as dificuldades morais, os entraves políticos, a interdição religiosa, a influência demagógica de Ulisses, as motivações e os interesses pessoais, a pressão da tropa, a ambição do poder e a glória da Hélade. Nada parece escapar ao poeta, atento a todas as facetas psicológicas de seus personagens. A platéia, acostumada aos debates e enfrentamentos públicos das assembléias e dos tribunais, tem aqui um grande motivo para deleitar-se.

Na abertura do primeiro episódio, encontramos Menelau enfurecido, após interceptar a carta que Agamêmnon acabara de enviar à esposa, cujo conteúdo ele toma como traição. O velho escravo o censura por agir de maneira indigna, tomando à força e rompendo o lacre de uma carta que não lhe pertence (vv. 303 e 307). Menelau, por sua vez, o censura por falar demais e ser demasiado zeloso com os seus amos (vv. 304 e 313). Novamente nos deparamos, aqui, com a inversão de condutas, agora protagonizadas pelo velho escravo e por Menelau. As palavras e as atitudes do velho escravo têm mais nobreza que as de Menelau.

Após este breve embate entre Menelau e o velho escravo (303-316) e a *stichomythia* entre aquele e Agamêmnon, que introduz o *agôn* dos Atridas (317-333), tem início o eloqüente discurso de Menelau. Ao final desta *stichomythia*, Agamêmnon censura o irmão com esta sugestiva afirmação:

É odiosa uma língua afiada! (v. 333)

Ao que Menelau responde:

E uma mente inconstante? É fonte de injustiça e insegurança para os amigos.
(v.334)

Menelau condena a mudança de atitude de Agamêmnon, acusando-o de trair, em nome de motivações particulares, as muitas promessas que sua ambição o levou a fazer aos gregos para chegar ao poder. Começa por recordar-lhe sua “campanha eleitoral” para se tornar o chefe da armada:

Lembras-te que esforços fazias para obter o comando dos Dânaos contra
Ílion?
Fingias não estar interessado, mas desejava-lo no fundo do teu querer.
Como eras humilde! A todos apertavas a mão
e franqueavas a tua porta a qualquer homem do povo.
Com todos conversavas – mesmo que não quisessem conversar –
com simpatias tentando comprar o que tanto ambicionavas.
Quando, depois, alçaste a chefia, adquiriste outros modos:
para os amigos de antes não eras já o mesmo amigo;
adentro de portas pouco afável e raro. Não deve um homem de têmpera,
lá porque ascendeu a grandes cargos, seus costumes mudar,
mas até deve ser então muito mais fiel aos amigos,
agora que, na prosperidade, mais possível lhe é ajudá-los.
(vv. 337- 348)

Esta reveladora e, até certo ponto, inusitada descrição da ‘campanha eleitoral’ de Agamêmnon, adotando uma conduta afável, fazendo-se passar por humilde e simpático para angariar ‘votos’ e se tornar o líder da expedição militar, soa para nós um tanto distante daquele ambiente aristocrático referido por Homero. Tal como comenta Jouan⁴⁴, esta “campanha eleitoral”, que conduz Agamêmnon à frente do exército, estaria melhor localizada

⁴⁴ JOUAN, F. Notice. In EURIPIDE. *Iphigénie a Aulis*. Paris: Les Belles Lettres, 1990. p. 40.

na Atenas do século V a. C. do que na sociedade homérica. Wassermann (1949, p. 176) também comenta que a ambiciosa campanha de Agamêmnon para o supremo comando, descrita ao sabor dos interesses de Menelau, faz referência ao modo de ser eleito para os altos cargos em Atenas.

O uso, no verso 340, da palavra *dhmo/thj*, ‘homem do povo’ é também curioso, e não deixa de ser significativo para esta interpretação. Essa referência ao homem do povo distancia mais ainda o episódio do contexto épico e o aproxima da situação política contemporânea de Atenas, na qual todo cidadão, inclusive o homem do povo, participa das decisões políticas e tem direito ao voto na Assembléia.

Na lógica interna da trama, a acusação de Menelau expõe a ambição desmedida de Agamêmnon e revela o caminho tortuoso percorrido pelo irmão para chegar ao poder⁴⁵. Certamente, esta conduta dissimulada, de forjada simpatia e falsa humildade, criticada por Menelau, é, em si mesma, censurável, mas ela aponta para um traço de caráter de Agamêmnon, que está aqui sendo destacado: a sua inconstância. Lesky (1995, p. 426) lembra-nos de que os Gregos, em geral, exigiam que as personagens da poesia elevada, particularmente da tragédia, fossem constantes na sua *fu/sij*. Menelau condena aqui, justamente, a inconstância do irmão que, conforme os interesses e a conveniência, ora se mostra de um modo, ora de outro. Esta oscilação de conduta de Agamêmnon que, de acordo com o conteúdo da carta interceptada, agora pesa contra os interesses de Menelau, é vista, por este, como traição. Menelau ressalta, ainda, que foi voluntariamente que Agamêmnon aderiu à exigência do oráculo.

Que olhar triste e perturbado tinhas tu, ante a perspectiva de não poder
cobrir de lanças a planície de Príamo, à frente da tua frota de mil naus!

(vv. 354-355)

Depois, quando Calcas, no altar, te propôs o sacrifício de tua filha
a Ártemis – assim teriam os Dânaos ventos a favor – com coração alegre,
prometeste, aliviado, imolar tua filha. E foi voluntariamente,
não à força – escusas de dizer tal – que à tua esposa mandaste
enviar para aqui a tua filha como noiva destinada a Aquiles.

(vv. 358-362)

⁴⁵ Aqui, vemos, mais uma vez, Eurípides construir e desconstruir imagens. Agamêmnon acabara de atrair a simpatia da audiência rejeitando, a despeito de todos prejuízos políticos e sociais da sua escolha, o sacrifício de sua filha (sacrifício abominável e inaceitável, ao menos para a mentalidade do séc. V a. C.) e reaparece, na fala de Menelau, em flagrante delito moral.

Na seqüência destes versos, Menelau dispara uma severa crítica aos políticos que se desdobram para obter os privilégios e as honras dos cargos públicos, mas logo se mostram incapazes de arcar com as responsabilidades da posição que ocupam.

São sem conta os que disto padecem: cansam-se para obter um cargo
e, ao tê-lo, logo de vil forma desertam,
umas vezes por insensato capricho dos cidadãos,
outras por serem realmente incapazes de velar pela cidade.
(vv. 366-369)

Estes versos, que parecem apropriados aos interesses do poeta, revelam uma amarga reflexão de Eurípides sobre a crise política e intelectual de Atenas. O verso 369, sobretudo, direciona esta reflexão para o contexto da *pólis*, reforçando o distanciamento da situação mítica vivido pelo personagem. Conforme nos informa Jouan, esses versos têm sugerido uma alusão a Alcibíades⁴⁶, mas outras referências contemporâneas podem nos escapar. Todavia, conservam seu valor de máxima geral.

Após esta acentuada crítica, muito mais voltada para a sua audiência do que para o contexto do mito, Eurípides introduz na peça o tema da salvação da Hélade em vista da ameaça bárbara, dando uma nova dimensão política para guerra. Este tema, como veremos, terá importantes desdobramentos ao longo da peça e culminará na idéia do pan-helenismo. Na parte final de seu discurso, Menelau refere-se à guerra não como uma retaliação a uma ofensa pessoal movida pelo desejo de vingança de um marido ofendido, mas como um empreendimento da Hélade em defesa de sua glória e de seu modo de vida. Menelau parece deixar claro que a opção pela guerra não é uma decisão pessoal, em defesa de interesses particulares, mas uma decisão política, em defesa dos interesses da Grécia. É justamente a ausência desta dimensão política que Menelau censura no comportamento do irmão, no momento em que este, ao redigir uma segunda carta, opta pela vida da filha e não pela guerra, sobrepondo os interesses particulares aos interesses da Hélade:

É a Hélade acima de tudo, a infeliz Hélade, que eu choro,
ela que, desejando levar a cabo algo de glorioso, vai deixar

⁴⁶ Comenta ainda Jouan que alguns críticos acreditam ser possível encontrar no Agamêmnon da *Ifigênia em Áulis*, uma referência direta ao Alcibíades dos anos 408-407. Tendo caído nas graças do povo e retornado a Atenas no início de 408, ele havia sido nomeado *estratego* com plenos poderes e munido de forças navais e terrestres importantes. Mas, como o Atrida, Alcibíades contemporizou durante longos meses, no momento em que se esperava dele uma vigorosa ofensiva sobre as costas da Ásia Menor (JOUAN F. Notice. In EURIPIDE. *Iphigénie a Aulis*. Paris: Les Belles Lettres, 1990. p. 38).

que os bárbaros se fiquem a rir só por tua causa e de tua filha.

(vv. 370-372)

E acrescenta ainda uma nota bastante interessante sobre as qualidades que deve ter o governante:

Nenhum chefe político ou militar eu escolheria

pela coragem⁴⁷; inteligência (nou==j) é o que o general precisa de ter.

Qualquer homem, desde que seja inteligente, pode ser chefe de uma cidade.

(vv. 373-375)

Menelau termina o seu discurso questionando o direito natural dos nobres ao comando, afirmando ser a inteligência, e não o nascimento, a única qualidade necessária ao governante, seja no âmbito político ou militar. Sua fala lança por terra a concepção aristocrática que estabelecia um vínculo direto entre a capacidade de tomar decisões acertadas e a origem nobre. Para esta moderna concepção política de Menelau, a capacidade de mando é uma faculdade do espírito, que devem possuir aqueles que se consideram aptos para o comando. Esta sentença, um tanto anacrônica para o episódio mítico, põe fim às reivindicações do nobre referentes à sua natural predisposição para ocupar cargos de chefia e reforça a necessidade de um novo paradigma para a eleição dos governantes, fundamentada na capacidade intelectual e na diligência de espírito.

Assim como na sua *Electra*⁴⁸, mais uma vez aqui, Eurípides parece alertar a sua audiência para o fato de que, para governar a cidade, mais do que freqüentar a palestra e o ginásio, é necessário exercitar o pensamento e adquirir sabedoria.

É interessante notar que Menelau não apenas ressalta as motivações políticas da guerra, mas constrói todo o seu discurso a partir da perspectiva política. Suas críticas às atitudes demagógicas do irmão, sua censura aos maus políticos que desertam após obter cargos públicos, sua referência ao insensato capricho dos cidadãos, sua advertência para o fato de que qualquer homem está apto para assumir o poder desde que seja inteligente, todas estas ações estão impregnadas de um viés político e manifestam um destemido desejo de defender

⁴⁷ Nesta passagem, a edição da *Belles Lettres* segue a versão do texto grego estabelecida por Reiske, Monk e Bersanetti, optando por mhde\\n" ou=)n ge//nouj, ao invés de mhde\\n" a)/n xrei/ouj, dando ao texto o sentido de 'ninguém por nascimento', ao invés de 'ninguém pela coragem'.

⁴⁸ "Os corpos musculosos, mas vazios de razão, são as estátuas que ornar a *ágora*. Um braço forte, em verdade, não espera melhor o assalto da lança do que um braço sem força. Então contam somente o caráter e a qualidade da alma" (vv.387-390).

os interesses públicos. Menelau encarna o homem político que condena a ambição pessoal e fala em nome da glória da Hélade.

Contrapondo-se à fala de Menelau, Agamêmnon personifica o homem prudente que pondera os fatos, adotando uma perspectiva fundamentada na razão. Com um hábil discurso, ele expõe, por detrás dos argumentos políticos e severos de Menelau, as motivações particulares que impelem o irmão a defender a honra da Hélade. Encontramos também aqui uma riqueza de detalhes na construção do discurso, assim como a influência da erística sofista, manifesta na arte de opor argumento a argumento.

Agamêmnon inicia o seu argumento recordando a Menelau o respeito que deve pautar as conversas entre nobres. Em seguida, passa a responder, uma a uma, as razões do irmão. Se Menelau havia inaugurado o seu discurso condenando as atitudes de Agamêmnon, censurando sua inconstância e considerando-o incapaz de comandar as tropas, justamente por não ter as qualidades necessárias para ocupar o cargo de chefe, este, por sua vez, irá acusá-lo de não ser capaz, sequer, de governar o seu próprio leito.

Diz-me porque bufas raivoso, os olhos injectados de sangue.
Quem te fez mal? Tens falta de quê? Ardes por haver um leito virtuoso?
Não tenho nenhum para te dar; devias ter governado melhor
o que arranjaste. (vv. 381-384)

Com relação às graves censuras feitas por Menelau à sua ambição, Agamêmnon dirá:

Não te morde a minha ambição, mas em troca desejas ter nos teus braços
a tua linda mulher, olvidando a razão e a honra.
Prazeres miseráveis de homem perverso! (vv. 385-387)

No que concerne à alegação de inconstância, aos olhos de Menelau, fonte de injustiça para os amigos, e, do escravo, sinal claro de perturbação, Agamêmnon reage justificando racionalmente a sua mudança de opinião. A rejeição à guerra e a defesa da filha constituem uma opção ponderada, enquanto o obstinado e louco desejo do irmão pela esposa infiel, contraria o bom senso.

Se eu antes não pensei bem e adopto agora bom conselho,
Sou louco? Louco és tu, que, ignóbil leito perdendo,
o queres reaver, quando um deus te prestou esse óptimo serviço.
(vv. 388-390)

Orgulhoso de sua anti-heróica decisão, Agamêmnon argumenta, tal como ocorre no coro do *Agamêmnon* de Ésquilo, que a guerra será travada em nome de um indigno adultério, e a ânsia do exército por violência é doentia e perigosa.

Em resposta à acusação de ter, voluntariamente, empenhado a palavra prometendo sacrificar Ifigênia para, logo depois, descumprir o acordo, enviando uma segunda carta à sua mulher, cometendo perjúrio, Agamêmnon argumenta que:

A divindade, que não é estúpida, sabe distinguir os
juramentos manchados de fraude e obtidos à força. (vv. 394-395)

Em seguida, Agamêmnon ressalta a insensatez de sacrificar a vida de sua filha Ifigênia, uma jovem virgem e honrada, pelo simples desejo de seu irmão de resgatar Helena, sua infiel esposa.

Eu é que não matarei filhos meus: não te regozijarás contra a justiça
com o castigo duma esposa infiel, enquanto eu,
dias e noites, me consumirei em lágrimas,
por proceder de modo ímpio e bárbaro contra filhos que gerei.
(vv. 396-399)

Esta passagem se contrapõe ao eloquente argumento de Menelau que destaca, na parte final de sua fala, a dimensão política da guerra em defesa da glória da Hélade:

MENELAU
Não queres, portanto, associar-te com a Hélade neste feito?
AGAMÊMNON
Mas a Hélade está como tu tocada de loucura, vinda de algum deus.
(vv. 410-411)

Agamêmnon encerra a sua defesa de forma ponderada, mantendo-se firme em sua decisão de agir bem (kalw=j), conforme o dever e de não sacrificar a filha:

Breves, claras e simples são estas coisas que te digo;
tu podes não querer pensar direito, mas eu agirei como devo.
(vv. 400-401)

E exorta o irmão a agir com bom senso, adotando um pensamento correto:

Quero partilhar contigo o bom senso, não a loucura. (v. 407)

O impasse e a troca de acusações entre os irmãos permanecem até a entrada do mensageiro anunciando a chegada de Ifigênia:

Ó príncipe de todos os Helenos, Agamêmnon,
eis que chego trazendo tua filha,
que, em teu palácio, Ifigênia chamavas. (vv. 414-416)

(...)

O exército já sabe – rápido se espalhou a notícia –
que tua filha chegou. (vv. 425-426)

(...)

Ouve-se perguntar: “Prepara-se um himeneu ou o que é que vai se fazer?...”
(v. 430)

“Antes do himeneu, consagram a donzelinha a Ártemis,
senhora de Áulide. Enfim, quem irá desposá-la?” (vv. 433-434)

A chegada de Ifigênia ao acampamento militar causa uma profunda alteração na trama. Em hábil construção dialética, o poeta inverte os argumentos sustentados pelos Atridas, produzindo uma dupla reviravolta. Menelau, antes empenhado em persuadir o irmão a realizar o sacrifício da filha, mantendo sua palavra e agindo segundo os interesses da Hélade, como compete a um rei, agora, tomado de compaixão, adota o partido contrário e encoraja o irmão a desistir da expedição militar e salvar a vida da filha. Agamêmnon, por sua vez, determinado a salvar a vida de Ifigênia – contra a sua decisão anterior, conforme vimos na análise do prólogo – muda novamente de opinião, convencendo-se de que não é mais possível voltar atrás.

A partir do momento em que a presença de Ifigênia é anunciada, Agamêmnon sente, no íntimo de seus pensamentos, que o destino se lhe escapou das mãos e o sacrifício da filha tornou-se inevitável. Sua consciência, que, por um breve instante, foi iluminada por sensata decisão em favor da vida da filha, volta a mergulhar nas sombras da noite escura. Retornando à intimidade de sua tenda, seus pensamentos retomam o curso das anteriores aflições. A dor do reconhecimento de seu destino o conduz a um amargo lamento (vv. 442-468) de extrema beleza poética e grande efeito patético. Eis a trágica constatação do rei:

Terrível jugo da necessidade em que caí!
Um deus me iludiu a ponto de ser bem mais astuto

que os meus estratagemas. (vv. 443-445)

Sua desdita apresenta-se como uma combinação resultante das forças de a))na//gkh, tu/xh e a)//th. A ordem irresistível do acaso e sua cega ambição o obrigam, agora, a um destino inexorável, para além de seu controle e de sua própria decisão.

Ao analisar as ações de Agamêmnon na *Ifigênia em Áulis*, Wassermann (1949, p.183) comenta que Eurípides estava interessado em apresentar-nos um homem compelido pelas circunstâncias a trair sua própria fu/sij, ou seja, a agir contra o melhor de sua natureza. Mas não sendo hábil em estratagemas, como Ulisses, ele, naturalmente, está, desde o início, destinado ao fracasso. O próprio Agamêmnon chega a essa verificação, no final do segundo episódio:

Com astúcia forjo enganos contra aqueles que mais queridos me são,
Mas em toda a parte fico vencido. (vv. 744-745)

Este é, comenta ainda Wassermann, um típico aspecto da trágica união de liberdade e necessidade. Uma vez que ele dá o primeiro passo em falso, ele se torna mais e mais cativo. Demasiado tarde ele aprende a futilidade de sua suposta sabedoria.

E, tal como nos adverte a fórmula régia com a qual Zeus conduz os homens: pa//qeima//qoj, cantada pelo coro do *Agamêmnon* de Ésquilo, é na dor que o homem aprende:

Ele (Zeus) encaminhou mortais
à prudência, ele que pôs
em vigor “saber por sofrer”.
A dor que se lembra da chaga
sangra insone ante o coração
e a contragosto vem a prudência⁴⁹. (*Agamêmnon*, vv. 176-181)

Para aumentar as dificuldades de Agamêmnon e fazê-lo enfrentar um drama ainda maior, Clitemnestra é introduzida na trama, por Eurípides, como uma surpresa para o rei. Em razão das circunstâncias, ele imaginara que Ifigênia chegaria sozinha, tal como havia solicitado.

Além da tensão causada pela presença de Clitemnestra, Eurípides força ainda mais o efeito patético da cena, também introduzindo na trama o filho, Orestes, ainda criança. Não

⁴⁹ Tradução de Jaa Torrano. In ÉSKUÍLO. *Orestéia*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

podemos deixar de notar a trágica ironia com a qual Eurípides compõe as palavras do mensageiro:

Trouxe também o pequeno
Orestes, para que, vendo-o, se alegre o teu coração de pai,
(vv. 417-418)

A presença do filho que, em princípio, deveria alegrar o coração do rei, torna-se fonte de grande tormento e contribui para tornar ainda mais pesado o fardo de Agamêmnon. Se, por um lado, a presença de Ifigênia torna o seu sacrifício inevitável, por outro, a companhia da mãe e do irmão representa um enorme apelo emocional para que o rei não o realize:

Ah! Que direi a minha esposa?
Como a receber? Que olhar volver?
É ela que me vibra hoje o último golpe
ao chegar, inesperada, no meio dos meus males. Naturalmente seguiu
sua filha para a casar, dedicando-lhe os mais ternos cuidados,
e afinal vai descobrir em mim um malvado.
Esta infeliz donzela – donzela?
Rápido, ao que parece, Hades a desposará...
Como a lamento! Já a imagino suplicar assim:
“Vais matar-me, pai? Núpcias destas,
oxalá as celebrasses tu próprio e quem é teu amigo”.
Ao seu lado, Orestes gritará com razão
razões que não se entendem, como criança que ainda é.
(vv. 454-467)

A nova configuração dos fatos, anunciada pelo mensageiro, conduz Agamêmnon a uma situação de extrema aporia. Diante das circunstâncias dadas, não há saída razoável. Resta-lhe, apenas, dobrar-se à ordem imperiosa do destino. Comenta Wassermann: “esta é a raiz da qual se origina a trágica a))mhxani//a de um homem que, não importa se ou como ele decide agir, há de cometer injustiça” (WASSERMANN, 1949, p.176).

Ao final deste lamento, resignado, o rei cede a vitória ao irmão:

Aqui a tens, tua é a vitória, minha a infelicidade. (v. 472)

As palavras de Agamêmnon penetram de tal maneira no ânimo de Menelau que este se compadece da dor do irmão e se convence de que sua causa é injusta. Contrariando uma vez

mais as expectativas, Menelau recusa a vitória inglória que lhe confere o irmão e apóia a sua anterior decisão de desistir do sacrifício de Ifigênia e, conseqüentemente, da expedição militar contra Tróia.

Tomando parte no audacioso jogo de peripécias montado por Eurípides, Menelau elabora, novamente, um eloqüente e comovente discurso (vv. 473-503) para persuadir o irmão, mas com a ressalva de que seus argumentos, agora, voltam-se na direção contrária.

Seu discurso inicia-se com a promessa de que falará sem artifícios, dando voz à mais pura expressão de seus sentimentos.

juro que claro, do fundo do coração, te falarei,
sem dolo algum, tal qual penso. (vv. 475-476)

Esta estranha advertência nos leva à suspeita de que anteriormente falara de maneira artificiosa, proferindo o discurso não de acordo com os seus verdadeiros sentimentos, mas em vista de seus interesses. Por outro lado, podemos pensar, também, que o anúncio da ausência de artifícios é, ele próprio, um artifício retórico que Menelau utiliza em razão de suas novas motivações. Seja como for, não são mais as palavras hábeis do homem político, interessado na causa da guerra, as que ouviremos aqui, mas palavras afetivas e sensatas de um homem moderado e compreensivo, que se comove com o sofrimento do irmão e com o trágico destino da sobrinha:

Ao ver-te, de teus olhos o choro derramado,
me condoí, e eu mesmo chorei por meu turno
e às palavras de há pouco renuncio,
não querendo ser para ti um malvado. Na tua situação me ponho.
Agora sou eu que te digo que não mates tua filha,
nem meus interesses anteponhas, pois não é justo
que tu suspires e eu goze meus prazeres,
que os teus morram e vejam os meus a luz. (vv. 477-484)

Colocando-se na situação de Agamêmnon, Menelau reconhece o extremo egoísmo de sua conduta anterior ao exigir tão alto sacrifício:

Irei sacrificar o meu irmão, o último a quem deveria fazer mal,
preferindo Helena a ele, o ignóbil ao que é bom?
Eu era um novato sem senso, antes de analisar o problema
de perto e compreender o que é matar um filho. (vv. 487-490)

Assim, o antes defensor da causa pan-helênica – e, conseqüentemente, do sacrifício de Ifigênia – volta agora o seu olhar para os laços de parentesco que o unem à jovem e, tomado de nobres sentimentos, profere novas e pungentes palavras:

Aliás, da pobre donzela a compaixão
me sobreveio, ao atentar no parentesco
que me une a ela que, por causa dos meus esponsais, está prestes
a ser imolada. Que tem Helena a ver com a tua filha?
Que o exército parta, desmobilizado, de Áulide... (vv. 491-495)

O despropósito de sacrificar Ifigênia, uma virgem inocente, por causa de Helena, uma esposa infiel, preferindo o que é mal ao que é bom (to\ kako\ n a)nti\ ta)gaqou=), reaparece novamente aqui (v. 488). Este argumento, já utilizado por Agamêmnon (vv. 396-397), retornará nas falas de Clitemnestra (vv. 1169-1170). A contraposição entre Ifigênia e Helena é um tema interessante, explorado por Eurípides. Se Helena é a destruidora de lares, tal como nos atesta a tradição, Ifigênia aparecerá, ao final da peça, como a reparadora do casamento e do modo de vida dos gregos.

Menelau, que iniciara o seu discurso anterior condenando severamente a inconstância do irmão, caracterizando-a como fonte de injustiça e insegurança para os amigos, experimenta, ele próprio, aqui, uma surpreendente reviravolta interior. Todavia, sabendo que esta atitude inusitada não passaria despercebida aos seus ouvintes, ele antecipa a sua defesa, expondo seus argumentos na forma de uma máxima geral, recurso, aliás, muito utilizado por Eurípides nesta peça.

Mas, dirão, que linguagem tão diferente das anteriores ameaças!
É natural o que eu sinto: é que ele nasceu do mesmo pai,
amo-o e mudei. Não são de homem vil estas mudanças,
que impelem a adotar uma atitude mais nobre. (vv. 500-503)

A despeito dos esforços de Menelau para defender e justificar a sua mudança de opinião, a audiência de Eurípides, acostumada aos ataques do poeta em relação ao Atrida, deve estranhar esta reviravolta. Jouan⁵⁰, ao comentar este episódio, coloca sob suspeita a sinceridade de Menelau. Embora propenso a adotar um partido contrário à sinceridade do Atrida, Jouan reconhece que não há consenso, a este respeito, entre os comentadores de

⁵⁰ JOUAN, F. Notice. In EURIPIDE. *Iphigénie a Aulis*. Paris: Les Belles Lettres, 1990. p. 33.

Eurípides. Para uns⁵¹, diz ele, o Menelau da *Ifigênia em Áulis* é o mesmo personagem covarde e cruel que o poeta pôs em cena nas *Troianas*, *Helena*, *Andrômaca* e *Orestes*. Sua exposição de sentimentos fraternais seria apenas hipocrisia e seus argumentos tenderiam antes a incitar a ambição de seu irmão que levá-lo a resignar-se. Para outros⁵², ao contrário, Menelau teria sido sincero e sua inusitada reabilitação é vista como um esforço do poeta para mostrar que os homens mais afundados em seu egoísmo podem ser tocados pela piedade e por sentimentos altruístas.

Independentemente das especulações sobre a sinceridade desta mudança, a reviravolta de Menelau desempenha um papel de extrema importância na arquitetura dialética da cena. Na contradança dos argumentos, as razões de Menelau funcionam como contraponto para as vacilantes decisões de Agamêmnon, caracterizando o seu conflito interior e fazendo aumentar a intensidade dramática da cena.

Ao introduzir na peça a dupla reviravolta que acompanha a chegada de Ifigênia, Eurípides constrói uma intrincada trama dialética na qual os personagens enfrentam-se entre si e a si próprios, assumindo, tal como num exercício de retórica, ora um lado da questão, ora outro. Esta dupla inversão de pensamento e perspectivas dos irmãos permite que sua audiência, ao final deste debate, tenha em mãos, tanto da perspectiva de Menelau, quanto da perspectiva de Agamêmnon, as razões internas e externas, assim como as motivações pessoais e políticas que os constroem a adotar e a recusar o sacrifício de Ifigênia e a expedição militar contra Tróia.

Ao final do discurso de Menelau, o próprio Agamêmnon se surpreende e aprova as palavras do irmão, considerando-as dignas e justas:

Louvo-te, Menelau, porque, contra o que eu esperava,
Justa e dignamente mudaste tuas palavras. (vv. 506-507)

Mas pondera que, para além de sua vontade e da força persuasiva dos argumentos da razão, pesa sobre seus ombros a inexorável lógica dos fatos.

Mas porque chegamos a uma sorte inelutável (a)nagkai/aj tu/xaj)⁵³,
cumpra-se de minha filha a morte sanguinolenta. (vv. 511-512)

⁵¹ Jouan cita, como exemplo, os estudos de: L. Parmentier, G. M. A. Grube e H. Siegel.

⁵² Aqui, como exemplo, Jouan cita as posições defendidas por R. Bogaert, D. C. Goetz.

⁵³ A tradução é nossa.

Na exposição dos argumentos que motivaram a nova e derradeira reviravolta de Agamêmnon, redirecionando o enredo da peça para o desfecho das versões conhecidas do mito de Ifigênia, Eurípides apresenta as forças políticas que, atuantes nessa sociedade, pressionam o governante. Em primeiro lugar, a multidão é destacada como uma temível força que constrange o rei:

MENELAU

Quem te obrigará a matar a tua filha?

AGAMÊMNON

A multidão toda do exército dos Aqueus.

MENELAU

Não se deve temer demasiado a multidão. (vv. 513 ss.)

No confronto interno de seus pensamentos, Agamêmnon revelou-se capaz de dominar sua ambição, mas a incontrolável multidão parece exercer uma sinistra influência sobre o rei. Assim, mais do que sua ambição e a exigência da deusa, Agamêmnon identifica, como o principal entrave para a não realização do sacrifício, a multidão e, mais do que ela, quem a manipula. Primeiramente, Calcas, em cuja figura a religiosidade nos é apresentada como uma forma de poder administrada e manipulada pelos adivinhos:

AGAMÊMNON

Calcas a todo o exército dos Argivos os oráculos dirá.

MENELAU

Não, se antes morrer: fácil é isso.

AGAMÊMNON

Semente de adivinhos, toda ela é ambição e desgraça!

MENELAU

Nem inútil nem útil para ninguém. (vv. 518-521)

A crítica aos adivinhos é também manifesta, ao final do terceiro episódio, no discurso de Aquiles:

Mas que homem é o adivinho,
que diz poucas verdades, e falsidades muitas,
ao acaso da fortuna, e, quando não acerta, está perdido?
(vv. 956-958)

Esta hostilidade em relação aos adivinhos aparece também em outras peças de Eurípides⁵⁴. É significativo, a este respeito, o tom reprovador das palavras de Orestes na *Ifigênia em Tauris*:

Há uma grande confusão, tanto no mundo divino
como no humano. Só uma coisa é dolorosa: o que
– sendo prudente – dá crédito às palavras dos adivinhos...⁵⁵

(*I.T.*, vv. 572-574)

E em segundo lugar, coloca-se como um entrave, Ulisses, que Agamêmnon destaca como o grande manipulador da multidão, a quem se deve temer, mais do que a qualquer outro. Hábil orador e mestre em estratégias, Ulisses personifica aqui o político demagogo, que, por sua enorme capacidade de convencer as massas, representa uma terrível ameaça ao poder.

AGAMÊMNON

É homem muito variável, sempre de acordo com a turba.

(v. 526)

Num interessante comentário sobre este passo, Romilly (1995, p. 21-22) nos diz que o demagogo que adula o povo é um personagem de todo o século V a. C., mas o demagogo que se associa à violência do povo e o encoraja é um personagem novo, que surge com os últimos anos da guerra do Peloponeso. Se Agamêmnon foi um demagogo durante sua “campanha eleitoral”, Ulisses o é constantemente, e sua aliança com a turba torna legítimo o temor de Agamêmnon. Assim, para os que consideram o papel de Ulisses, na peça, relativamente reduzido, Romilly adverte que, no campo da política, sua atuação é essencial: ele comanda, de longe, a conduta de Agamêmnon.

Não é sem intenção que Agamêmnon, tendo apresentado Ulisses, no verso 204, como filho de Laertes, aqui, se refere a ele, como o filho de Sísifo (v. 524), o mais ardiloso dos homens, que enganara até o deus.

Assim descreve Agamêmnon a ação de Ulisses diante da multidão:

Ora, não te parece que, no meio dos Argivos se erguendo,
Ele dirá os oráculos que Calcas interpretou,
e como tomei e logo traí o compromisso de a Ártemis
uma vítima imolar? Depois de arrastar o exército a matar-nos,

⁵⁴ Ver também *Hipólito* (vv. 1057-1059) e *Fenícias* (vv. 772-773).

⁵⁵ Tradução de José Luis Calvo Martinez. Madri: Editorial GREDOS, 2000. A versão é nossa.

a ti e a mim, não incitará ele os Argivos
a matar a donzela? E se para Argos fujo,
hão de seguir-me até às ciclópicas muralhas
que arrasarão, e o país hão de devastar. (vv. 528-535)

Ao final do episódio, o temor de que Clitemnestra tome conhecimento destes fatos leva Agamêmnon, numa atitude assaz estranha, a pedir silêncio ao coro.

4.3.4 PRIMEIRO ESTÁSIMO (543-589)

No primeiro estásimo, o coro tem início com um canto cujo tema é o amor e sua ambivalência. Ele evoca as duas setas que o arco de Eros dispara, provocando duas espécies de amor distintas. Com essa referência implícita às duas Afrodites: *Urânia* e *Pandemia*, sublinha a necessidade de se aproximar com prudência dos prazeres de Afrodite:

Felizes os que, com medida divina
e segundo a sabedoria (meta/ swírosu/naj),
tiveram parte nos prazeres de Afrodite,
com calma usando
o aguilhão furioso das paixões,
quando Eros de loura cabeleira
os dardos ambos dispara das suas graças,
um para destino de felicidade,
outro para tormento da vida.
A este afastos eu, linda Cípris,
do meu tálamo.
Haja para mim graça
comedida e castos amores;
dos dons de Afrodite participe
mas evite os seus excessos. (vv. 543-557)

As desastrosas conseqüências do amor ilícito de Helena levam o coro das mulheres de Cálcis a louvar a moderação. Ao referir o tema das duas Afrodites, também presente no

Banquete de Platão, no elogio de Pausânias⁵⁶, as mulheres apresentam os dois caminhos para os quais Cípris conduz, conforme o modo como nos deixamos afetar. O amor é um grande bem, se usufruído com moderação. Logo, ao nos aproximar de Cípris, exorta o coro, é necessário prudência e discernimento.

Na antístrofe do primeiro estásimo, Eurípides traz à cena, abertamente, o tema da *paidéia*. Razão pela qual os versos merecem destaque:

Diversas são as naturezas dos mortais,
diversos, os seus costumes, mas a
verdadeira nobreza, sempre se manifesta;
e os hábitos da educação
muito contribuem para a virtude,
porque o simples pudor é já sabedoria
que o dom inigualável possui
de ver, pelo bom senso,
o que convém, (...) ⁵⁷ (vv. 558-566)

Eurípides justapõe, uma vez mais, à idéia de educação, a idéia da natureza (*fu/sij*) nobre ‘que se reconhece sempre’. O exame, na obra de Eurípides, do problema da educação, devolve-nos à discussão, acirrada na Atenas do século V a. C., acerca da possibilidade do ensino da virtude.

Vimos, no capítulo anterior, que esta discussão estava polarizada, de um lado pela concepção aristocrática, segundo a qual a virtude, um atributo específico do sangue e da classe, só pode ser alcançada por quem já nasce nobre, e, de outro, pela concepção intelectualista segundo a qual a virtude pode ser alcançada por quem não tem origem nobre, se o seu espírito tiver valor.

Esta polémica suscita questões importantes: na distinção que se faz entre bons e maus, o mérito é da educação ou da natureza? São as qualidades naturais ou a educação as responsáveis pelo carácter dos homens? O que é determinante para a aquisição da virtude? Na obra de Eurípides encontramos, na boca de seus personagens, tanto passagens que defendem a

⁵⁶ Platão, *Banquete*, 180c – 185c.

⁵⁷ Nos versos 558-560, seguimos a tradução de François Jouan. Paris: Les Belles Lettres, 1990. Nos versos 561-562 optamos pela tradução de Carlos García Gual. Madri: Editorial GREDOS, 2000.

primazia da *fu//sij*⁵⁸, quanto passagens que ressaltam o valor dos hábitos e da educação⁵⁹. E as palavras de Orestes, na *Electra*, parecem ser as que melhor definem as reticências do poeta quanto ao tema: “Não há sinal certo da virtude: tudo é confusão na natureza humana”. (vv.367-368)

Em seu livro *Tragedies Grecques au fil des ans*, no capítulo intitulado *Nature et éducation dans le théâtre d'Eripide*, Jacqueline de Romilly elabora um interessante estudo sobre o tema. Embora Eurípides apresente, em contextos diversos de sua obra, os dois pontos de vista, Romilly argumenta que estas passagens podem sugerir mais coerência e precisão da parte do poeta do que em geral se admite (ROMILLY, 1995, p.176).

Na *Hécuba*, após verificar, admirada, que a terra ruim, às vezes, produz bons frutos e a terra boa, por sua vez, pode, também, produzir frutos ruins, mas, entre os homens, o mau nunca deixa de ser mau e o bom permanece sempre bom, Hécuba expõe à sua platéia o ponto inaugural de sua reflexão: “Mas os genitores fazem a diferença ou a criação?” (v. 599). Ao responder esta difícil questão, ela reconhece os benefícios da educação:

Ser belamente criado por certo também envolve
a lição do nobre: se alguém aprender isso bem,
após aprender, conhece o feio com a régua do belo.⁶⁰ (vv. 600-602)

Romilly (1995, p.176) chama a nossa atenção para o fato de que o discurso de Hécuba não apenas assegura a importância da educação, mas também especifica qual é a sua função: o ensino do que é nobre (*di/dacin e)sqlou=*) e, uma vez que se aprenda o que é belo (*tou= kalou= maqw/n*), por contraste, se conhece a conduta vergonhosa (*to/ ai)sxro/n*).

Ora, no primeiro estásimo da *Ifigênia em Áulis* vamos encontrar esta mesma reflexão e a mesma restrição à educação. A educação, tal como nos relata o coro, não é decisiva, pois “a autêntica nobreza (*(o))rqw=j e)sqlo//n*) sempre se manifesta (*(safe)j ai)ei/*)”, mas “contribui muito (*me/ga fe/rousi*) para a virtude”. Também aqui, o coro nos informa qual é a contribuição que a educação oferece. Ela é descrita como o raro dom (*(e)calla/ssousan xa/rin*) da *sofi/a*, de prever, pelo uso da razão (*u'po\\ gnw/maj*), o que convém, ou seja, discernir o dever (*(e)sora=n to\\ de//on*). Reconhecer o belo (*kalo/n*) e o vergonhoso (*ai)sxro/n*), que, notadamente, configuram o

⁵⁸ Lembremo-nos do fragmento do *Fênix*: “o fator decisivo é o pendor natural. Não há cuidado nem cultivo capaz de tornar bom o que é mau” (fr. 810).

⁵⁹ Como contraponto à soberania da natureza, temos a inquietante reflexão exposta num fragmento do *Alexandre*: “São palavras supérfluas vangloriar a nobreza de um mortal. Outrora, na origem, quando nos criou, a terra deu-nos a todos a mesma natureza. Foi a opinião que criou diferenças entre os mortais” (fr. 53).

⁶⁰ Tradução de Christian Werner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

sentimento de a)do/, marca aristocrática da nobreza, é uma atribuição da razão. Há um aspecto intelectual que é inerente à virtude e é, nesse sentido, que “o simples pudor é já sabedoria”.

A contribuição da educação para a aquisição da virtude é, portanto, preponderantemente, de ordem intelectual e, embora tenha sido descrita como uma ‘grande contribuição’, no cômputo final, ela constitui uma parte. Para entender essa restrição, nos adverte Romilly (1995, p.177), é preciso recordar que, para Eurípides, saber o que é o bem não significa, necessariamente, agir bem. Isto põe Eurípides na vertente contrária ao intelectualismo do Sócrates platônico⁶¹.

Eurípides conhece bem a alma humana para saber que ela está sob a influência de forças que escapam às determinações da razão. Ela contém elementos irracionais que se impõem ao *lógos*. O destaque dado em sua obra à manifestação do irracional, representado pela força das paixões, tal como vimos no capítulo anterior, nos revela este traço da natureza humana. É o que nos diz a passagem da *Medéia*, a que já aludimos anteriormente:

Sim, eu sei o preço daquilo que vou ousar,
mas a paixão impera sobre minhas decisões,
e é ela a causa dos piores males dos homens (vv. 1078-1080)

E este mesmo argumento reaparece, com mais força ainda, nas palavras de Fedra, no *Hipólito*:

Nós distinguimos perfeitamente o que é o bem,
mas não nos esforçamos para realizá-lo,
uns por indolência, outros por preferir
[ao que é belo] outra coisa que lhes dê prazer.⁶² (vv. 380-383)

Eurípides define, assim, o lugar do conhecimento na *paideia*, ressaltando, ao mesmo tempo, a sua limitação. Compreender, discernir é, certamente, um grande benefício que a educação proporciona, mas não é suficiente para garantir a nobreza de caráter. Há os limites da *fu/sij*. É nesse sentido que entendemos o fragmento do *Fênix*: “Não há cuidado nem cultivo capaz de tornar bom o que é mau” (fr. 810)

⁶¹ Ao estabelecer esta contraposição, Romilly inclui também Protágoras: “É isto que opõe tão fortemente Eurípides ao intelectualismo de Sócrates e de Protágoras”, mas não estamos certos de suas razões. As referências ao sofista, sobre este tema, não são suficientes no texto.

⁶² Nesta passagem seguimos a tradução de Marie Delcourt. Paris: Gallimard, 1962. A versão é nossa.

Se a educação não é decisiva, a natureza pode fazer diferença. Isto significa que há limites e obstáculos à ação educativa, impostos pela *fu/sij*. Todavia, estes limites não estão circunscritos à hereditariedade. Eurípides não nega as diferenças de qualidades naturais, mas o bem dotado não carece de pertencer a uma elite de sangue. O valor pode apresentar-se como um diferencial referente ao indivíduo e, não necessariamente, a uma classe. Por outro lado, o poeta não defende a igualdade natural dos homens. Este é ponto de partida da reflexão do coro: “Diversas são as naturezas dos mortais” (*dia/foroi de\ fu/seij brotw=n*). E esta mesma idéia encontramos na fala de Orestes, na *Electra*:

Já vi filho de um pai generoso mostrar-se homem vil
e filhos excelentes nascerem de celerados.
Já vi a lama no coração de um rico e a
grandeza de alma no corpo de um pobre.
Como então fazer a distinção e bem julgar? (*Elec.* vv. 369-370)

Ora, se ‘a autêntica nobreza’, embora sempre se manifeste, não é um privilégio de uma classe social, muito menos um privilégio da natureza humana como um todo, pois “diversas são as naturezas dos homens”, e, ainda, se o ensino do que é nobre (*di/dacin e)sqlou=*), a despeito do seu grande valor para o reconhecimento do que é belo, não determina, em última instância, o comportamento humano, pois há elementos irracionais que podem se sobrepor à razão, então, como diz Orestes, na *Electra*, “contam somente o caráter (*fu/sij*) e a qualidade da alma (*eu)yuxi/a*)” e não há fórmula que garanta o êxito da ação educativa. O imponderável paira sobre a existência. Isto parece ser uma novidade do poeta.

Assim, Eurípides, a uma só vez, questiona o paradigma da hereditariedade que fundamenta a educação aristocrática e o otimismo da ilustração. Não se trata também de uma visão pessimista, mas de um ponderado realismo, que vê, na sombra da irresistível *tu/xh* (que perpassa toda a sua obra), um poderoso obstáculo ao racionalismo. Não obstante, mesmo diante do imponderado, o poeta aconselha: “Educai bem as crianças”⁶³.

Na seqüência desta reflexão, o coro termina o canto incitando os homens a buscar a virtude, distinguindo qual é a parte que cabe aos homens e a que cabe às mulheres:

Algo de grande é perseguir a virtude:
nas mulheres, é manter Cípris
oculta; nos homens, por outro lado,

⁶³ *Suplicantes*, v. 917.

é o bom comportamento (ko/smoj e)nw\ñ), em incontáveis
formas, o que mais engrandece a *pólis*.⁶⁴ (vv. 568-572)

4.3.5 SEGUNDO EPISÓDIO (590-750)

No segundo episódio, Eurípides traz à cena o esperado encontro de Agamêmnon com Ifigênia e Clitemnestra. O episódio é marcado pela ambigüidade das falas, ocasionada pela sobreposição dos ritos de casamento e sacrifício.

Como sabemos, desde o início da peça, o sacrifício de Ifigênia está velado com o ardil do falso casamento com Aquiles. Assim, enquanto mãe e filha permanecem enganadas quanto ao real propósito da convocação de Ifigênia para Áulis, Eurípides joga com as similaridades formais entre os ritos. A coincidência de detalhes comuns a esses dois ritos – a vítima de um sacrifício, como a noiva, é coroada antes do início do rito – acentua a ilusão do casamento, criando uma cena intensamente patética e ironicamente trágica.

Já no primeiro episódio, o mensageiro, que precede a chegada de Ifigênia, expressa essa ambigüidade trágica, ao anunciar que a cerimônia pode começar:

Mas vamos! Prepara as corbelhas do sacrifício.
Coroai as vossas cabeças. E tu, Menelau,
apronta o himeneu e que, sob as tendas,
a flauta de lódão soe e dos pés o ruído se levante,
pois, para a donzela, chegado é este dia de felicidade. (vv. 433-439)

Na abertura do episódio, a cena é tomada por uma alegre movimentação, proporcionada pela imponente chegada da real comitiva diante da tenda de Agamêmnon. Ifigênia e Clitemnestra são saudadas pelo coro, que, no final do primeiro estásimo, canta, maravilhado, a visão de tão alta nobreza.

Oh! Oh! Grandes são as riquezas dos grandes!
Vede a filha do rei,
Ifigênia, minha princesa,
e a filha de Tíndaro, Clitemnestra!

⁶⁴ No versos 569-572, seguimos a tradução de Wilson Ribeiro Jr.

Como é ilustre a sua origem
 e esplêndido o destino que as espera!
 Em sua pompa, os poderosos são como deuses
 para os mortais enfeitados da fortuna. (vv. 590-597)

As laudatórias palavras do coro referentes à majestade dos poderosos, em flagrante oposição às amargas reflexões iniciais de Agamêmnon, encobrem o sentido irônico do verso 595: “como é esplêndido o destino que as espera!”. Esta trágica ironia é reforçada pelas palavras da rainha, que abrem a cena:

Consideramos de bom augúrio
 o teu devotamento e a benevolência do teu falar.
 Esperança tenho de que a esposais felizes
 vim acompanhar a minha filha. (vv. 607-610)

A ordinária agitação e as frívolas preocupações que acompanham os vaidosos caprichos da mãe que, zelosa, ocupa-se com os detalhes do casamento da filha, conduzem a cena para um clima doméstico de radiante euforia:

Do carro tirai as prendas que à noiva trago
 e à tenda enviai com cautela.
 E tu, minha filha, deixa este carro de corcéis,
 teu pé pousando, a um tempo delicado e frágil.
 Vós, donzelas, em vossos braços
 a recebei, tirai-a do carro; (...) (vv. 611 ss.)

Orgulhosa, Clitemnestra termina o séqüito de suas recomendações iniciais com esta singular prova de vaidade maternal:

Senta-te aqui ao pé de mim, Ifigênia,
 minha filha: junto de tua mãe
 mostra a estas estrangeiras como sou feliz (vv. 627-629)

O motivo do casamento, mero artifício para atrair Ifigênia ao acampamento militar, começa a tomar proporções que escapam ao controle de Agamêmnon, a tal ponto que Eurípides dedica todo episódio a um falso motivo. O contraste deste festivo rumor com a silenciosa e sombria atmosfera anterior, que servira de pano de fundo para as torturantes conjecturas do rei, é patente. Agamêmnon, certamente pouco conhecedor dos mistérios da

alma feminina – fato que o seu trágico destino parece comprovar, ao enviar a carta à sua esposa, convocando Ifigênia ao acampamento militar, não foi capaz de prever a eufórica repercussão que a idéia do casamento de sua filha com Aquiles teria em seu coração de mãe. Do ponto de vista dramático, a contagiante felicidade da rainha e a descrição dos preparativos das núpcias criam uma atmosfera propícia para a ambigüidade trágica que dominará o diálogo entre os personagens, fazendo aumentar o efeito patético da cena e a expectativa, na audiência, em torno do encontro do rei com sua mulher e filha.

O tão aguardado encontro tem como marca o viés tragicamente irônico, introduzido por Eurípides, na saudação inicial de Clitemnestra:

Ó veneração minha suprema, príncipe Agamêmnon,
eis-nos chegadas, em obediência às tuas ordens. (vv. 633-634)

O sentido oblíquo destas palavras recorda a Agamêmnon a fonte de seus tormentos: embora não desejando sacrificar a filha, é em consequência de suas próprias ações e mediante as suas ordens que ela será sacrificada. Eis o trágico paradoxo do rei! É a constatação desta desastrosa realidade que leva Agamêmnon ao célebre lamento⁶⁵ a que nos referimos anteriormente: “Terrível jugo da necessidade em que caí!”

Para aumentar o caráter dramático da cena, Eurípides introduz no texto uma alusão ao fato de que, de todas as filhas, Ifigênia sempre foi a mais devotada ao pai (vv. 638-639). Ela é caracterizada por Clitemnestra com adjetivo *filopa/twr*.

Subjugado pela força dos fatos e comovido pelas palavras amáveis e inocentes de Ifigênia, Agamêmnon, sem saber como se desvencilhar do ardil que ele próprio elaborou, inicia o diálogo com Ifigênia, sustentando, numa longa *stichomythia* (vv. 640-476), a farsa do casamento com respostas carregadas de meias palavras e duplos sentidos.

Ignorante de seu verdadeiro destino, Ifigênia profere palavras amáveis e pueris, que constroem ainda mais o já atormentado animo do pai:

IFIGÊNIA
Alegra-te, pai, fizeste bem em me trazer para perto de ti!
AGAMÊMNON
Não sei como falar isso e não falar, filha.
IFIGÊNIA

⁶⁵ Versos 443 ss.

Oh! Como, contente por me ver, tens o olhar intranquilo?!

AGAMÊMNON

De muitas coisas cuida um homem que é rei e comandante de exército.

IFIGÊNIA

Fica junto de mim, agora, não te voltes para as preocupações.

AGAMÊMNON

Mas estou agora inteiramente junto de ti e em nenhum outro lugar.⁶⁶

(vv. 642-647)

Ao insistir para que o pai deixe de lado as preocupações de rei e volte o seu olhar para a filha, Ifigênia ignora ser justamente ela o motivo das preocupações que deixam o semblante do pai intranquilo. O diálogo também abre espaço para que, aos olhos de Ifigênia, o desajuste emocional de Agamêmnon seja interpretado como sentimentos de um pai que sofre a dor da separação da filha em virtude de seu iminente casamento, reforçando, assim, a trama de equívocos.

IFIGÊNIA

Por que então derramas lágrimas de teus olhos?

AGAMÊMNON

Por que é longa nossa iminente separação.⁶⁷ (vv. 650-651)

A riqueza de matizes provocados pelo duplo sentido das respostas de Agamêmnon, promove uma das mais belas cenas de ambigüidade trágica. Por outro lado, em contraste com a fala dúbia e sinuosa do pai, as palavras afetivas de Ifigênia, “tão naturais e tão verdadeiras”, criam um impressionante efeito patético. Este jogo de palavras é estendido até o momento em que a duplicidade dos termos e a ingenuidade de Ifigênia tornam-se insuportáveis para Agamêmnon:

IFIGÊNIA

Volta depressa dos Frígios, pai, depois de regulares bem a questão.

AGAMÊMNON

Primeiro tenho de imolar aqui uma vítima.

IFIGÊNIA

Convém de facto honrar os deuses com um sacrifício.

AGAMÊMNON

Vê-lo-ás, porque irás ficar perto das águas lustrais.

⁶⁶ Nestes versos, seguimos a tradução de Wilson Ribeiro Jr.

⁶⁷ Idem.

IFIGÊNIA

Ó pai, acaso vamos formar coros à volta do altar?

AGAMÊMNON

És mais feliz que eu na tua ignorância.

Retira-te para dentro da tenda – não é bem que as donzelas se mostrem –,

(vv. 672-678)

Agamêmnon, em prantos, despede-se da filha, valendo-se das formalidades da conveniência. Todavia, terá agora que enfrentar Clitemnestra. Eurípides, que acabara de expor a nobre figura do rei, diante da audiência, em flagrante delito contra a própria filha, de quem oculta a verdade com a ambigüidade das palavras, agora o apresenta defendendo abertamente, diante da mulher, o ardil do falso casamento, convertendo, com hábeis palavras, as amargas lágrimas derramadas pelo iminente sacrifício da filha, em doces lamentos do pai, que chora as felizes núpcias que se aproximam:

Perdão te imploro,

filha de Leda, se com excesso me lastimei,

no momento em que vou me entregar a Aquiles a minha filha.

Separações felizes, sem dúvida, mas que entretanto

ferem os progenitores, quando, depois de sofrer muitos trabalhos,

um pai entrega as filhas a outros lares. (vv. 685-690)

Após esta demonstração de sentimentos paternos, ao mesmo tempo verdadeiros e dolosos, Clitemnestra inicia um longo interrogatório acerca da origem e das qualidades do futuro genro. A curiosidade sobre a biografia do herói, a frivolidade das questões e a insistência em detalhes tais como: onde ocorreram as núpcias de Peleu (v. 704) e se Aquiles foi criado pelo pai ou pela mãe (v. 708), revelam uma excessiva preocupação com as aparências e as conveniências de sua alta posição. Essa preocupação é também manifesta na organização dos preparativos do casamento: “onde serviremos o banquete para as mulheres?” (v. 720).

Na parte final desta longa *stichomythia* (vv. 697-639), Agamêmnon tenta persuadir Clitemnestra para que retorne ao palácio. Ela não compreende esta estranha proposição e se nega a aceitá-la. A polêmica entre os dois produz uma interessante discussão sobre o que cabe a cada um, homem e mulher, no que diz respeito aos usos e costumes tradicionais, revelando-nos traços do papel e, conseqüentemente, da educação da mulher na sociedade aristocrática grega:

AGAMÊMNON

Retira-te para Argos e cuida das tuas outras filhas.

CLITEMNESTRA

O quê! Deixar a minha filha! E quem levará o facho nupcial?

AGAMÊMNON

Apresentarei eu o fogo que ao rito nupcial convém.

CLITEMNESTRA

Não é essa a tradição, nem tal se deve levianamente olhar.

AGAMÊMNON

Não é bonito que com a turba soldadesca te mistures.

CLITEMNESTRA

Mas é bonito que uma mãe acompanhe, em tal momento, a sua filha.

AGAMÊMNON

Sim, e que as filhas em casa não estejam sozinhas.

CLITEMNESTRA

Em suas câmaras de seguros gonzos estão bem guardadas.

AGAMÊMNON

Obedece-me.

CLITEMNESTRA

Não, pela deusa, senhora de Argos!

Vai mandar nas coisas de fora, que nas de casa mando eu.

[Eu é que sei o que convém a uma filha que se casa]. (vv. 731-741)

O caráter irredutível de Clitemnestra constrange o rei. Certamente ela é um adversário bem mais difícil de convencer que Ifigênia. Assim, quanto mais Agamêmnon se esforça para desvencilhar-se dos embaraços provocados pelo ardil do casamento, mais torna-se presa de seus próprios enganos e mais difícil e dolorosa se torna a concretização de seu projeto.

O episódio termina, novamente, com uma máxima geral:

Deveria o homem sábio manter em sua casa

mulher boa e virtuosa, ou não a ter. (vv. 749-750)

A frase, que introduz o canto do coro, certamente se aplica a Menelau, em vista de todos os males que Helena causou à Grécia, mas, proferida como uma sentença geral, volta-se contra o próprio Agamêmnon, estabelecendo uma irônica referência ao seu funesto retorno.

4.3.6 SEGUNDO ESTÁSIMO (75 1-800)

O coro canta os eventos futuros da guerra. A destruição dos Frígios e a escravidão imposta às filhas e à esposa de Príamo aparecem vinculados ao ato ímpio de Helena, antítese da mulher virtuosa. É tocante a descrição da dor das mulheres troianas, que, junto aos teares, comentam:

“Quem, porventura, me agarrará,
banhada em lágrimas, pelos cabelos de belas tranças,
e me arrancará à minha pátria destruída?”
E tudo isto por tua causa, filha do cisne de longo colo,
se é verdade que
[quando Leda te concebeu]
Zeus em ave se transformou; (vv. 790-797)

O coro, mencionando a origem divina de Helena, termina o seu comovente relato, questionando a veracidade destas narrativas míticas:

Mas talvez sobre tábuas de Piéria
Se tenham entre os homens difundido
Estes mitos sem sombra de verdade. (vv. 798-800)

Esta passagem poderia ser interpretada como uma referência ao racionalismo e ao ceticismo de Eurípides. Todavia, Jouan nos adverte de que, no seu modo de entender, ela apresenta apenas uma precaução do coro em relação a uma lenda que se opõe à tradição comum, segundo a qual Helena seria filha de Zeus e de Nêmesis⁶⁸. Ainda assim, tratando-se de Eurípides, a afirmação não deixa de ser sugestiva.

⁶⁸ JOUAN, F. Notes Complémentaires. In EURIPIDE, *Iphigénie a Aulis*. Paris: Les Belles Lettres, 1990. p. 139.

4.3.7 TERCEIRO EPISÓDIO (801-1035)

No terceiro episódio revela-se o ardil do falso casamento. Em cena, diante da tenda de Agamêmnon, aparece Aquiles, o filho da deusa, paradigma do herói homérico, cuja descomunal força física nos é apresentada no *párodo*, pelas mulheres de Cálcis, em relato que o descreve disputando e vencendo uma corrida contra os cavalos de Eumelo. Como chefe de tropa, ele se dirige ao rei para indagar por que estão parados em Áulis. A longa espera no porto impacienta todo o exército e já é difícil conter os Mirmidões:

Tendo deixado a terra de Farsalo e Peleu,
por essas brisas suaves do Euripo espero,
os Mirmidões refreando; e eles a importunar-me sempre
e a perguntarem: “Aquiles, por que esperamos? Quanto tempo
temos de contar ainda para a expedição a Ílion?
Se algo há a fazer, fá-lo, ou manda para casa o exército,
dos Atridas não esperando pelas delongas”. (vv. 812-818)

As palavras de Aquiles deixam claro que o exército está impaciente tanto para ir à Tróia quanto para debandar. Mas isto ocorre antes de tomar conhecimento do oráculo. No quarto episódio, veremos, os Mirmidões, insuflados pelas palavras de Ulisses, que lhes revela o oráculo e, conseqüentemente, os motivos da demora, voltam-se contra o próprio Aquiles e exigem o sacrifício da jovem.

Ao fazer-se anunciar, Aquiles atrai Clitemnestra para fora da tenda. Esta, desejosa de conhecer o futuro marido da filha, inicia um embaraçoso diálogo, numa *distichomythia* que se estende do verso 819 ao 854.

A despeito da comicidade causada pelo mal-entendido entre os personagens, que acarretará uma nova reviravolta na trama, a cena serve de passarela para um pequeno desfile dos protocolos sociais, que regem o comportamento da nobreza. O heróico Aquiles, educado por Quíron, se surpreende com a aparição inesperada de uma mulher de nobre porte, dirigindo-lhe a palavra, contra todas as conveniências sociais, e clama por Ai)do+=j::

Ó venerável Pudor, que mulher é esta
que aqui vejo, de distinta aparência? (vv. 821-22)

Clitemnestra, julgando compreensível e sensato o pudor de Aquiles pelo fato de não se conhecerem, elogia a atitude do herói, acolhendo-a como um gesto de respeitosa moderação (swfrosu/nh), o que, por sua vez, faz aumentar a sua estima pelo futuro marido da filha:

Eu louvo que respeites o ‘bom-senso’ (to/ swfronei=n). (v. 824)

Após tomar conhecimento de que está diante de Clitemnestra, mulher de Agamêmnon, Aquiles reforça sua desaprovação a este singular encontro e às inconvenientes palavras da rainha:

AQUILES

É vergonha (ai)sxro//n) para mim com uma mulher trocar palavras.

CLITEMNESTRA

Espera. Por que foges? Tua dextra à minha mão
une por começo feliz de núpcias.

AQUILES

Que dizes? Eu, pegar na tua mão direita? Perante Agamêmnon
a vergonha me tomaria, se o que me não é lícito tocasse.

(vv. 830-834)

Este cômico jogo de equívocos e de inconveniências prossegue até o momento em que Aquiles revela desconhecer totalmente as tais núpcias anunciadas:

Jamais ambicionei tua filha, mulher,
nem dos Atridas me veio promessas de esponsais. (vv. 841-842)

Clitemnestra, que até então falara com despreendimento à frente de um desconhecido, é, agora, tomada por um súbito pudor. A afirmação de que suas palavras carecem de realidade, coloca a rainha numa posição constrangedora. Aquiles, por sua vez, não está menos perplexo. A embaraçosa situação em que se encontram os personagens só é desfeita com a entrada do velho escravo. Este que, tendo ouvido a conversa de dentro da tenda, revela a verdadeira intenção de Agamêmnon, ao inventar o ardil do casamento:

Tua filha, o pai que a gerou, com sua própria mão está para matá-la...
...Com um cutelo rasgando o alvo colo da desventurada.

(vv. 873 e 875)

Este é um momento de extrema importância para curso dos acontecimentos. A farsa do casamento é revelada, causando uma profunda reviravolta na trama. Se tomarmos a revelação

feita pelo velho escravo como uma cena de reconhecimento (a)nagnw/risij), teríamos, do ponto de vista formal, segundo as palavras de Aristóteles, uma bela cena, pois “a mais bela forma de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia”⁶⁹. Todavia, esta não se caracteriza, na exatidão dos termos, como uma cena de reconhecimento, pois, tal como descreve Aristóteles, “o reconhecimento é reconhecimento de pessoas”⁷⁰, logo, o que se revela na ‘passagem do ignorar ao conhecer’ é a própria identidade das personagens implicadas na trama.

Mas, se entendermos que o casamento de Ifigênia é uma farsa que está sendo arditosamente encenada dentro da peça, então, no contexto específico da farsa, teríamos uma autêntica cena de reconhecimento, cujos desdobramentos acarretam uma reviravolta na trama.

Assim, a descoberta do dolo exerce, na alma de Clitemnestra, o efeito dramático de uma estranha cena de reconhecimento. Caiem as máscaras e a verdadeira identidade dos personagens implicados nesta funesta peça de casamento é revelada: Ifigênia não é a afortunada virgem que se prepara para um feliz casamento, mas a desafortunada vítima de um rito sacrificial; Aquiles não é o afamado futuro esposo da filha, mas um estranho a quem ela despudoradamente dirigira a palavra; Agamêmnon não é pai amoroso que chora as núpcias da filha, mas o seu próprio carrasco; e ela, desgraçada, não é a mãe feliz e orgulhosa que conduzia a filha para nobres esponsais, mas a mulher traída que, vítima de terrível engano, conduz a filha para a morte.

A revelação do oráculo e dos verdadeiros intentos do pai, feita pelo velho escravo, opera uma significativa mudança no espírito de Clitemnestra. Até este momento, a vaidosa rainha estivera envolvida com os detalhes da cerimônia, preocupada com as conveniências da festa e as formalidades do rito, ao mesmo tempo, absorvida pela natural curiosidade materna de conhecer as origens do noivo; após descobrir-se vítima do dolo infame que conduzirá Ifigênia à morte, arquitetado pelo próprio marido, seu coração revoltado revela-se disposto a qualquer feito para impedir o curso dos fatos e salvar a vida da filha. São as próprias palavras da mãe que o diz:

À face não me virá o rubor de lançar-me aos teus joelhos,

Mortal de uma deusa nascido; pois para que é a soberba?

(vv. 900-901)

⁶⁹ Aristóteles, *Poética*, 1452a 32-33

⁷⁰ Aristóteles, *Poética*, 1452b 3

E mais adiante:

O pudor deve respeitar-se até onde é possível. (v. 997)

Como primeiro movimento deste novo espírito, Clitemnestra articula um persuasivo discurso para atrair Aquiles para a sua causa. Atenta ao espírito altivo do herói, constrói seu argumento ressaltando os nobres sentimentos que regem a sua conduta: piedade, orgulho, senso de honra e de responsabilidade. A impressionante habilidade retórica que toma conta de suas palavras é um evidente sinal desta transformação.

Depois de a coroar eu a trazia por noiva para ti,
e agora a conduzo ao sacrifício; a ti censura caberá,
se não a defendes, pois, se não estás casado,⁷¹
foste, ao menos, da infeliz donzela chamado noivo querido.
Eu te suplico pelas tuas barbas, pela tua destra, pela tua mãe
– porque teu nome, ao qual deves [defender], me perdeu!
Não tenho para refugiar-me outro altar que não os teus joelhos,
(vv. 905-911)

Clitemnestra, nesta comovente súplica, faz menção ao fato de que o nome de Aquiles foi usado e isto exige reparação, pois, em função disto, ele, ainda que involuntariamente, tornou-se co-responsável pelo sacrifício de Ifigênia filha. Assim, Aquiles, tem a sua parte de culpa.

A resposta de Aquiles é proferida num um longo discurso (vv. 919-974), no qual o herói se compromete com a causa de Clitemnestra, por sua súplica e, sobretudo, por sua própria honra. Mas antes de analisarmos o seu discurso, gostaríamos de refletir sobre alguns pontos.

Aquiles é uma figura imponente da tradição épica. É o grande herói homérico da *Ilíada*. Nele, mais do que em qualquer outro, destacam-se as virtudes aristocráticas tradicionais do valor, da honra e do êxito. Na embaixada que lhe é dirigida no canto IX da *Ilíada*, nem as súplicas de Fênix, seu educador, o comovem à piedade e ao bom-senso. É a sua *mh=ni*j que o impele. O seu ardor guerreiro se sobrepõe a qualquer outro móvel de ação.

Eurípides, todavia, nos apresenta aqui um Aquiles bastante diverso da tradição. Embora permaneçam nele certos traços dos valores aristocráticos, sua educação provém

⁷¹ Nos versos 906 e 907, optamos pela tradução de Wilson Ribeiro Jr.

essencialmente de Quíron, o sábio centauro. Esta, pelo teor de seu discurso, se fundamenta nos valores defendidos pela mentalidade religiosa arcaica que, como vimos no primeiro capítulos, ganha força no contexto social da cidade e impõe limites ao heroísmo, exortando o homem a buscar a justiça, agindo segundo o ideal do me/tron e da sofrosu/nh. A compaixão também aparece como uma das marcas do pensamento religioso grego do período arcaico. Ela está intimamente associada à idéia do ‘ciclo’, da roda da fortuna. Aquiles, por outro lado, também apresenta os componentes espirituais do período clássico. Assim, o destaque dado, em seu discurso, às virtudes da razão é uma novidade deste Aquiles que se apresenta aqui como um novo paradigma de herói. Eis as palavras de Aquiles:

Meu coração altivo se exalta no meu peito!
 Mas sei com medida agastar-me com os revezes
 e alegrar-me, quando as velas ficam pandas aos ventos⁷².
 Dentre os mortais, são estes os que esperam (lelogisme/noi)
 segundo a justiça e a razão percorrer a vida.
 Casos há em que é doce não pensar (fronei=n) em demasia,
 Mas outros há em que vale bem ter entendimento (gnw/mhn).
 Eu, porém, criado nas lições de Quíron, homem tão cumpridor,
 Aprendi a ter hábitos simples.
 E aos Atridas, se comandarem bem,
 obedecerei; não hei-de obedecer, quando for mal.
 Aqui e em Tróia, minha natureza livre
 mostrarei; a Ares, de minha parte, honrarei com a lança⁷³.
 (vv. 919 -931)

Aquiles, tal como se apresenta aqui, contrariamente aos heróis decaídos, tomados de paixão e fúria, tão populares em Eurípides, é uma síntese idealizada do homem nobre, no qual convivem em perfeita harmonia o ardor guerreiro aristocrático, mas também justiça, domínio de si e capacidade de reflexão. As duas tendências educativa, que disputam espaço no cenário de Atenas, a aristocrática e a ilustrada, fundem-se aqui na figura de Aquiles.

O grande agravo sofrido pelo herói foi o uso do seu nome, que Clitemnestra tão bem soube explorar em seu discurso, detectando a excessiva altivez do herói. Aquiles aceita e reforça o argumento de Clitemnestra de que a sua responsabilidade moral foi comprometida a

⁷² Estes versos reproduzem o mesmo sentido da advertência feita pelo velho escravo a Agamêmnon: “Hás-de sentir alegrias e tristezas, Pois nasceste mortal” (vv. 31-32).

⁷³ Nos versos 930 e 931, optamos pela tradução de Wilson Ribeiro Jr.

partir do momento em que se falou dele como marido de Ifigênia, mesmo sem o seu conhecimento:

Jamais será pelo pai imolada tua filha
e minha prometida noiva, pois que para suas tramas tecer,
não cederei eu a teu esposo minha pessoa.
É que o nome, se minha espada não levaram também,
o meu nome matará tua filha. (...)
Puro jamais será o meu corpo,
se por causa de mim e de meus esposais morrer
esta donzela, de terríveis e intoleráveis ardis vítima, (...)
Eu seria dos Argivos o pior dos homens,
um nada, um Menelau entre os homens (...) ⁷⁴
se realmente meu nome servisse a teu esposo para ele matar.
(vv. 935 ss.)

Após esta inflamada defesa da honra e da virtude e o seu enérgico repúdio ao funesto ardil dos Atridas, Aquiles apresenta uma curiosa, e para alguns, contraditória, declaração de que não é pelo sacrifício da jovem, mas pelo dolo que ele censura Agamêmnon. O que está em questão para ele é a desonra do artifício.

Devia ele (Agamêmnon) solicitar meu nome junto de mim
por chamariz da filha: Clitemnestra, por mim,
mais que pelo esposo, foi convencida a casar a filha.
Decerto, aos Helenos o teria cedido, se para Tróia
a partida nisto tardasse, e não me negaria
a fazer prosperar a empresa comum daqueles com quem milito.
Mas agora nada sou, e, junto dos nossos chefes,
Tratar-me bem ou mal é coisa que não os perturba. (vv. 962-969)

Esta reprovação retornará, ao final da peça, nas palavras de Clitemnestra:

CLITEMNESTRA
Trases terríveis há-de ele correr por tua causa.
IFIGÊNIA
Contra a vontade, pela pátria helênica me votou à morte.
CLITEMNESTRA

⁷⁴ No verso 945, optamos pela tradução de Wilson Ribeiro Jr.

Sim, mas pelo dolo, por modo infame, de Atreu indigno.

(vv. 1455-1457)

Sobre essa passagem, comenta Wassermann (1949, p. 183) que o engano de Agamêmnon adquire uma posição central com relação ao seu futuro trágico e de sua família: mais do que o próprio sacrifício de Ifigênia é o do/loj que transformará sua esposa em um agente de vingança, como ela mesma afirma no final da peça.

Tendo recebido o favor de Aquiles, Clitemnestra louva a conduta do herói, e Eurípides, notadamente, aproveita-se poeticamente das palavras da rainha para completar este breve guia das virtudes que compõem a educação do nobre, que constitui o terceiro episódio:

Como louvar-te sem excesso nas palavras

e nem, em falta, perder o teu favor (xa/rin)?

Os bons (a((gaqoi\)), quando elogiados, de algum modo

odeiam aqueles que os elogiam, se elogiam em excesso.⁷⁵

(vv. 977-980)

O reconhecimento da medida (me/tron) aparece, aqui, como uma exigência da nobreza: o louvor em demasia, tanto quanto a falta de reconhecimento, não são atitudes dignas do comportamento nobre. Por outro lado, é dever dos bons (a)gaqoi/) repudiar o elogio excessivo. Um outro traço da conduta excelente, sugerido pelo texto, é a xa/rij, o favor gratuito, atributo do herói.

Envergonho-me (ai)sxu/nomai) de trazer aqui uma história lamentável,

doença que a mim só atinge; estás ileso dos meus males.

Nobreza tem-na, decerto, o homem bom,

ao ajudar, mesmo se está de fora, os infelizes.

De nós tem piedade (oi)/ktire)! Merecem dó (oi)ktra\)) as mágoas que sofremos!

(vv. 981-985)

Queixar-se publicamente de males particulares (i)di/# nosou=sa) é descrito como uma atitude vergonhosa (ai)sxro/n). Por outro lado, ajudar os desafortunados (dustuxou=ntaj w)felei=n), mesmo não estando envolvido, é uma qualidade daquele que tem nobreza (e de acordo com o sentimento de ai)do=j). A piedade (oi)/ktire), também, no verso 985, é destacada como um sentimento característico do nobre.

⁷⁵ Nesta passagem, seguimos a tradução de François Jouan. Paris: Les Belles Lettres, 1990. A versão é nossa.

O bem falar e a coerência, expressão da constância do caráter, são, também, reverenciados, por Clitemnestra, como requisitos da nobreza:

Mas falaste bem no começo, e bem igualmente no final. (v. 990)

Agamêmnon, valendo-se de palavras enganosas e oscilando o discurso conforme as circunstâncias, certamente desrespeitou essas exigências. Aquiles, por sua vez, fala com franqueza e independência, assumindo, a esse respeito, um comportamento diametralmente oposto ao do grande rei. Sua palavra é a expressão de seu ser. A censura às falaciosas ambigüidades e às enganosas palavras que adulam as multidões são expressas na advertência que faz à Clitemnestra:

AQUILES

Ficai certas de que ouvistes uma só afirmação: que não minto;
se falsidades digo e em troca vã me divirto,
que eu morra; mas que viva, se a donzela salvar. (vv. 1005-1007)

Depois de todo o seu rompente de heroísmo, prometendo manchar a espada de sangue se alguém ousar lhe tirar Ifigênia, Aquiles, ao final, aconselha Clitemnestra a tentar convencer seu marido pelo discurso, antes de ter que usar a força:

AQUILES

Persuadamos de novo seu pai a pensar melhor (be//ltion fronei=n).

CLITEMNESTRA

Não passa de um miserável e teme o exército em demasia.

AQUILES

Mas as razões, razões vencem na disputa. (vv. 1011-1013)

E mais adiante:

Eu me portarei melhor para com um amigo
e o exército não me censurará, se com esses problemas
eu lidar mais pela razão do que pela força.⁷⁶ (vv. 1019-1021)

O episódio termina com uma máxima geral, exposta por Clitemnestra, que, como veremos mais adiante, terá uma significativa importância nos desdobramentos da peça:

Se deuses existem, sendo tu um homem justo, dos deuses

⁷⁶ Nesta passagem, optamos pela tradução de Wilson Ribeiro Jr.

obterás felicidade; se não, para que esforçar-nos? (vv. 1034-1035)

4.3.8 TERCEIRO ESTÁSIMO (1036-1097)

Na abertura do terceiro estásimo, ao cantar as bodas de Peleu e Tétis, perfazendo o movimento de descrever os eventos associados à guerra de Tróia, o coro põe em relevo a figura de Aquiles. Nesta ocasião, lembram entre os festejos a profecia de Quíron sobre o destino heróico do filho que nascerá de Tétis:

E em grande grita clamaram: “Filha de Nereu,
Um filho tu parirás, para a Tessália luzeiro
grande – o adivinho que de Febo
a arte conhece, Quíron, o predisse –
o qual, de seus Mirmidões com lanças e escudos,
ao país ilustre de Príamo irá,
a terra semeando de fogo,
envolta do corpo por armas
de ouro cingido, trabalhos
de Hefestos, e dádiva
da deusa sua mãe,
Tétis que o gerou”. (vv. 1062-1075)

Pais de Almeida⁷⁷, no estudo introdutório de sua tradução, comenta que o silêncio, que Agamêmnon pedira ao coro sobre os eventos do sacrifício, não tem mais razão de ser, pois o ardil foi revelado. Por isso, em contraste com tão magníficas e luminosas núpcias dos progenitores de Aquiles, em que estiveram presentes os deuses, as mulheres de Cálcis cantam a sorte de Ifigênia:

Mas a ti, por sobre a cabeça, uma coroa porão os Argivos,
Em tua trança de bela cabeleira,
qual novilha de pétreos antros,
dos montes vinda,

⁷⁷ PAIS DE ALMEIDA, C. A. Nota Preliminar. In EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulide**. Coimbra: Instituto de Alta Cultura. 1974, p. 60.

malhada e pura, teu colo
 mortal de sangue tingindo;
 a ti, que ao som da siringe não cresceste,
 nem entre assobios de pastores,
 mas junto da mãe, para ires com a veste nupcial
 aos esposais de um dos filhos de Ínaco! (vv. 1080-1088)

Na seqüência destes versos, o coro nos apresenta uma reflexão bastante amarga de Eurípides sobre a cidade, quando o Pudor e a Virtude estão ausentes:

Onde está a face do Pudor (ta=j ai)dou=j)
 ou da Virtude (ta=j a)reta==j)
 que possam defender-te,
 quando a Impiedade (to\ a)/septon)
 detém o poder, e a Virtude, por desdenhada,
 aos mortais não dá cuidado?
 A desordem das leis triunfa,
 e esforço comum não há entre os homens,
 para que dos deuses o castigo (fqo//noj) não venha. (vv. 1089-1097)

Os versos, que introduzem na peça o imponderável, no contraponto entre o acaso e a dura fatalidade, limitando a responsabilidade humana, parecem sinalizar a inquietude do poeta que, já no exílio, contempla a decadência moral e política de Atenas, ao fim da guerra do Peloponeso. O cenário, composto pelas constantes referências à crescente ‘loucura’ que toma conta do exército (vv. 391-395; 407; 411; 808-809; 1264-1265); ao egoísmo atroz de Menelau; à desenfreada ambição de Agamêmnon durante sua “campanha eleitoral”; à ganância dos adivinhos; e às manobras astuciosas de Ulisses para conduzir a multidão, recorda-nos a famosa descrição de Tucídides, na sua *História da Guerra do Peloponeso* (III, 82), da desoladora cena que vive a Grécia nos anos da guerra:

Na paz e prosperidade as cidades e os indivíduos têm melhores sentimentos, porque não são forçados a enfrentar dificuldades extremas; a guerra, ao contrário, (...) é uma mestra violenta e desperta na maioria das pessoas paixões em consonância com as circunstâncias do momento. (...) A significação normal das palavras em relação aos atos muda segundo os caprichos dos homens. A audácia irracional passa a ser considerada lealdade corajosa em relação ao partido; a hesitação prudente se torna covardia dissimulada; a moderação passa a ser uma máscara para a fraqueza covarde,

e agir inteligentemente equivale à inércia total. Os impulsos precipitados são vistos como uma virtude viril, mas a prudência no deliberar é um pretexto para a omissão. O homem irascível sempre merece confiança, e seu oposto se torna suspeito. O conspirador bem sucedido é inteligente, e ainda mais aquele que o descobre, mas quem não aprova esses procedimentos é tido como traidor do partido e um covarde diante dos adversários. Em suma, ser o primeiro nessa corrida para o mal e compelir a entrar nela quem não queria é motivo de elogios. Na realidade, os laços de parentesco ficam mais fracos que os do partido, no qual os homens se dispõem mais decididamente a tudo ousar sem perda de tempo, pois tais ações não se constituem para o bem público respeitando as leis existentes, mas para violarem a ordem estabelecida ao sabor da ambição. Os compromissos tiram a sua validade menos de sua força de lei divina que da ilegalidade perpetrada em comum. Palavras sensatas ditas por adversários são recebidas, se estes prevalecem, com desconfiança vigilante ao invés de generosidade. (...) De um modo geral os homens passam a achar melhor ser chamados de canalhas astuciosos que tolos honestos, envergonhando-se no segundo caso e orgulhando-se no primeiro.

A causa de todos esses males era a ânsia de chegar ao poder por cupidez e ambição, pois destas nasce o radicalismo dos que se entregam ao faccionismo partidário. Com efeito, os líderes partidários emergentes nas várias cidades, usando em ambas as facções palavras especiosas (...), procuravam dar a impressão de servir aos interesses da cidade, mas na realidade serviam-se dela; valendo-se de todos os meios para impor-se uns aos outros, todos ousavam praticar os atos mais terríveis, (...), não nos limites da justiça e do interesse público, mas pautando a sua conduta pelos caprichos do momento. (...) Conseqüentemente, ninguém tinha o menor apreço pela verdadeira piedade, e aqueles capazes de levar a bom termo um plano odioso sob o manto de palavras enganosas eram considerados os melhores...⁷⁸

Ao analisarmos a peça, com este pano de fundo, que notadamente tem também o seu matiz literário, somos levados a considerar os episódios com um olhar bem mais atento às possíveis referências, na peça, dos conflitos vividos no cenário político ateniense, ao tempo do poeta.

4.3.9 QUARTO EPISÓDIO (1097-1508)

⁷⁸ Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 2001.

O quarto episódio traz à cena o tema, a nosso ver, mais significativo da peça: o sacrifício voluntário, fruto de uma reviravolta ocorrida em razão da inesperada mudança de estado de espírito de Ifigênia.

Eurípides, notadamente, reservou para o último episódio os grandes enfrentamentos da peça. Agamêmnon, uma vez revelado o ardil do falso casamento, terá que enfrentar a poderosa eloquência de Clitemnestra e as comoventes súplicas da filha. Aquiles, ameaçado de lapidação, inclusive por sua própria tropa, os Mirmidões, prepara-se para enfrentar a fúria do exército. E Ifigênia, voluntariamente, marchará para a morte.

Agamêmnon, que estivera ausente, cuidando dos detalhes do sacrifício, retorna à cena, ignorando os novos reveses da trama, ocorridos no terceiro episódio. Encontrando-se com Clitemnestra, à frente de sua tenda, roga-lhe para que traga a filha para fora, pois, já preparados os detalhes do rito, é necessário que ela tome parte no sacrifício (prote/leia) que, antes das núpcias, deve-se oferecer à Ártemis.

Como bem definiu Romilly, “a paixão grega é uma paixão que sabe falar”. Com toda a sua dor, amplificada pela consciência de que, ainda agora, uma vez mais, está sendo enganada, Clitemnestra encontra, nas palavras, sutis recursos para manifestar a sua desaprovação ao funesto ardil do marido, sem, no entanto, perder o propósito de persuadi-lo a retomar o justo discernimento e a desistir do ato infame que pretende realizar.

As primeiras palavras que dirige a Agamêmnon expõem a matriz de seus sofrimentos:

Em teus discursos (toi=j o)no/masin) falas bem, mas de tuas ações (ta\ e)/rga)
não sei como hei-de, ao nomeá-las, falar bem. (vv. 1115-1116)

O conflito entre o)no/ma e e)/rga, entre o que diz fazer (o que nomeia fazer) e o que faz, é apresentado como o grave delito do rei. Suas palavras não correspondem à realidade.

Antes de continuar, astutamente, Clitemnestra convoca Ifigênia, rogando-lhe que traga Orestes no colo. Sabe ela que, o que tem a dizer, terá muito mais força se dito na presença dos filhos. E, pela mudança que se deu em seu espírito, sabemos que ela se tornou capaz de falar abertamente tudo o que o pudor e a conveniência exigiam que ela guardasse em seu coração:

Ouve então, pois não velarei minhas palavras
e não mais usaremos de obscuros enigmas. (vv. 1146-1147)

Na baía sem ventos de Áulis, Agamêmnon vê, no olhar sombrio das mulheres, presságios de maus tempos:

Mas que há? Pois que todos sois um só,
na angústia e perturbação de vosso olhar. (vv. 1127-1128)

Tendo revelado ao marido que já sabem do infame ardil do qual foram vítimas, Clitemnestra profere um eloqüente discurso (vv. 1146-1208), cujo vigor estético e rigor formal o tornam um dos mais dignos exemplares da arte retórica grega.

O discurso é dividido, logicamente, em três partes: a primeira parte está voltada para os acontecimentos passados, que fundamentam a sua análise da situação presente; a segunda parte nos apresenta uma série de ameaçadoras conjecturas sobre as conseqüências futuras do sacrifício da filha; na terceira parte, volta-se para a análise da situação presente.

Seguindo essa estrutura discursiva, Clitemnestra expõe o seu argumento:

Primeiro – para que do princípio este agravo te censure –
comigo casaste contra a minha vontade e à força me tomaste,
depois de matar Tântalo, meu esposo primeiro;
e meu filho, que te coube em sorte, contra o solo o esmagaste,
de meus seios o tendo brutalmente arrancado.
Até os dois filhos de Zeus, meus irmãos,
em seus corcéis faiscantes contra ti marcharam,
mas salvou-te meu velho pai Tíndaro,
de quem foste suplicante, e meu leito de novo conseguiste.
Assim reconciliada contigo, para ti e teu lar
tu testemunharás que irrepreensível mulher eu fui,
temperada nos prazeres de Afrodite, e de tua casa
zelosa, de modo que te sentisses, quando entrasses,
alegre, e próspero também, quando saíesses. (vv. 1148-1161)

Clitemnestra completa a descrição de sua competência no cumprimento de suas obrigações matrimoniais dizendo-lhe que, após lhe dar três filhas, deu-lhe um filho varão, ou seja, não há o que reclamar dela. Com esta informação, Clitemnestra traz à memória do rei a imagem dos seus filhos, conduzindo seu olhar para o afetivo ambiente familiar. Mas, logo em seguida, num golpe de palavras, o acusa de querer destruir esta bela imagem com o assassinio

de uma de suas filhas. Assim, Clitemnestra termina a primeira parte de seu discurso, chegando ao ponto da discórdia: o sacrifício da filha e o vil motivo que o move.

E se alguém te perguntar a razão por que a matas,
fala, que dirás? Ou hei-de eu dar tua resposta?
É para que Menelau reconquiste Helena. Bela l raça l,
que por salário de mulher desonesta (kakh=j gunaiko\\j) entrega uma filha!
Comprarmos o que é mais odioso pelo preço do que nos é mais caro!

(vv. 1166-1170)

Agamêmnon conhece bem o peso destas palavras, ele próprio se valeu delas, no primeiro episódio (vv. 396-397), contra Menelau. São estas mesmas palavras que Menelau, comovido pela dor do irmão, empregou para defender Ifigênia (v. 488). E, ainda, serão estas que Ifigênia usará em sua vã tentativa de convencer o pai (vv. 1236-1237).

Para entendermos o percurso retórico do argumento de Clitemnestra, nessa primeira parte do discurso é preciso atentar para o interessante contraste que Eurípides estabelece entre a trajetória das duas irmãs, filhas de Tíndaro. Se recordarmos a descrição feita por Agamêmnon, no prólogo, sobre a disputa entre os heróis para obter a mão de Helena, veremos que, na versão de Eurípides, Tíndaro, numa atitude um tanto alheia ao costume, dá a Helena o direito de escolher, dentre os pretendentes, “aquele para quem as amáveis brisas de Afrodite a inclinassem” (vv. 68-69). Também por determinação de Tíndaro, a escolha de Helena ficaria protegida pelo sagrado juramento dos pretendentes; conforme esse juramento, todos se vingariam daquele que a despojasse de seu senhor, destruindo sua cidade, fosse esta Helena ou bárbara.

Considerando o contexto da perspectiva de Clitemnestra, em relação aos episódios narrados da vida de Helena, nota-se que o argumento da rainha estabelece uma estreita comparação entre sua atitude e a da irmã, trazendo à cena, por oposição, dois modelos distintos de esposa.

Contrariamente à irmã, que, na versão de Eurípides, teve o raro privilégio de poder escolher o próprio marido, Clitemnestra foi tomada à força por Agamêmnon, após o brutal assassinio de Tântalo, seu primeiro marido, e de seu filho, ‘retirado de seu seio e esmagado contra o solo’. Se o casamento de Helena, por vontade de Tíndaro, estava protegido pelo juramento dos pretendentes, no caso de Clitemnestra, o próprio pai, atendendo à súplica de Agamêmnon, impediu que os Dióscuros, seus irmãos divinos, filhos de Zeus, executassem a

vingança. Embora tenha escolhido o marido dentre os melhores partidos da Grécia, Helena foi infiel ao esposo, traindo-o com um bárbaro. Clitemnestra, por sua vez, tomada por Agamêmnon, contra a sua vontade e de modo vil, ainda assim, foi, até este momento, uma mãe zelosa e uma mulher exemplar, irrepreensível no cumprimento de seus afazeres e moderada nos assuntos de Afrodite (ei)/j 'Afrodi//thn swfronou=sa), dando-lhe, inclusive, um filho varão, alegria que Helena, a Menelau, não proporcionou.

Ora, após todos estes fatos, ela, que, mesmo diante de toda adversidade, comportou-se como uma mulher virtuosa, que não abandonou o leito, terá que pagar? É este o raciocínio que nos leva à conclusão final do argumento de Clitemnestra:

Matasse, então, Menelau, pela mãe, Hermíone,
pois o interesse era dele. Agora, porém, sou eu
que, guardando o teu leito, de uma filha sou privada,
e ela que cometeu o erro, criando em Esparta
a menina que tem, gozará felicidade. (vv. 1204-1208)

Clitemnestra, neste último passo de seu discurso, não alude à imagem de Ifigênia, como a virgem e inocente que será sacrificada pelo resgate de uma mulher sem valor, mas apresenta-se, ela própria, como a mulher virtuosa que está sendo obrigada a pagar pelo crime de Helena. É ela, antes de tudo, que está sendo ultrajada e é a si própria que ela se refere no verso 1162:

É uma rara benção para um homem ter em mãos uma tal
mulher. É menos raro ter uma mulher má. (vv. 1162-1163)

Esta mesma mulher suplicará ao rei, em tom ameaçador:

Não me forces pelos deuses, a ser para ti
uma inimiga [kakh\ŋ], nem tu o sejas para mim. (vv. 1183-1184)

Esses versos, prenúncios do destino funesto que cairá sobre a família do Atrida, revelam a profunda transformação que está em curso no espírito de Clitemnestra, pois, se Ifigênia for sacrificada e Helena, uma vez retornado a seu palácio, gozar a felicidade de criar a filha, entra em vigor a máxima que ela própria proferiu diante de Aquiles:

Se deuses existem, sendo tu um homem justo, dos deuses
obterás felicidade; se não, para que esforçar-nos? (vv. 1034-1035)

A máxima, que nos remete à célebre sentença de Ivan Karamázov: “Se Deus não existe, tudo é permitido!”, impõe-se como o motor da mudança de paradigmas da rainha. Se a injustiça triunfa, não há deuses e, se não há, a virtude é mera convenção, defendida ao sabor das circunstâncias. Esta constatação nos conduz para o sentimento de que tudo, então, estaria entregue ao acaso, sob o jugo cego da tu//xh. Esta é uma das inquietantes questões que Eurípides, voluntariamente, deixa escapar pelas frestas do texto.

Diante desta eloqüente defesa de sua virtude, contudo, na tradição supérstite fortaleceu-se a imagem negativa de Clitemnestra; será ela sempre conhecida como a má, e Helena sempre será, aos olhos do mundo, Helena; ao seu nome, antes de qualquer outra coisa, estará associada, para sempre, a sua insuportável beleza.

Na segunda parte de seu discurso, Clitemnestra leva Agamêmnon a examinar as conseqüências deste sacrifício horrendo, para o futuro de seu relacionamento com a mulher e os filhos. Ela o faz refletir sobre como, consumado este ato, será a sua vida no palácio durante a ausência do rei. Sempre presentes, terá de suportar o peso das recordações e a dor da ausência da filha. Com que sentimentos Agamêmnon espera encontrá-la em seu retorno? Ao reportar-se aos eventos futuros, Clitemnestra, visivelmente, aviva no coração do rei os sentimentos de pai:

E quando a Argos chegares, abraçar-te-ás aos teus filhos?
 Não te será permitido. E mesmo, dos filhos, qual
 na face te olhará, para que te aproximes e mates algum deles?
 (vv. 1191-1193)

Na terceira parte do discurso, Clitemnestra volta-se para a situação presente e enfrenta, uma a uma, as razões que movem a ação do rei. No que diz respeito à motivação religiosa do sacrifício, pelas mesmas razões defendidas anteriormente – a saber, os deuses, se existem, não fariam uma exigência injusta –, Clitemnestra não parece disposta a aceitar tal sacrifício como justo e piedoso:

Sacrificarás tua filha e que votos então formularás?
 E que bem vais implorar para ti, ao degolar tua filha?
 Funesto regresso, partindo de casa desta forma vil?
 Mas será justo que eu algo de bom te augure?
 Não tomaríamos, porventura, por insensatos os deuses,
 se tivéssemos, para um filicida, sentimentos leais (eu)= fronth/somen)?

(vv. 1185-1190)

A audiência, que acompanhou toda agitação interior de Agamêmnon e sabe a intensidade com a qual o rei ponderou todas estas questões, certamente verá uma ironia do poeta na censura de Clitemnestra:

Nisso já refletiste, ou só pretendes o cetro
carregar para lá e para cá e comandar o exército?⁷⁹ (vv. 1194-1195)

Quanto ao temor da tropa, ensandecida, prestes a sublevar-se, e à influência demagógica de Ulisses, o argumento de Clitemnestra é simples e direto:

Tu que entre os Argivos devias anunciar justa proposta:
“Quereis, Aqueus, para o país dos Frígios navegar?
Pela sorte designai aquele de quem um filho há-de morrer”⁸⁰.
Isso é que era igualdade, e não ofereceres tu
uma vítima de escol, tua filha, aos Dânaos; (vv. 1196-1200)

Ao introduzir na trama a prática democrática do sorteio, Clitemnestra, em seu argumento, não atenta para o fato de que a vítima que a deusa exige é Ifigênia, o que faz recair sobre os ombros do rei chefe de tropas um ônus terrível. Numa postura mais adequada ao pensamento ilustrado, busca razões na exigência da deusa, razões que rompem com a lógica interna do mito. Ela não se preocupa em sondar a justiça divina, mas alega, em nome da justiça, o princípio democrático da igualdade.

Findo o discurso de Clitemnestra, invade a cena a comovente súplica de Ifigênia. Diferentemente de outras vítimas sacrificiais em Eurípides⁸¹, Ifigênia não consente imediatamente no sacrifício. Ela ama a vida apaixonadamente e as suas palavras são um dilacerante louvor à luz do dia, de grande efeito patético e beleza poética:

Se a eloquência tivera, ó pai, de Orfeu
e meu canto tal magia de persuasão que as pedras me acompanhassem,
e por palavras encantasse aqueles que eu queria,
a isso recorreria eu; mas assim, a minha arte
que são as lágrimas, te oferto; é tudo quanto posso.

⁷⁹ Nestes versos, optamos pela tradução de Wilson Ribeiro Jr.

⁸⁰ O tema da escolha da vítima por sorteio já havia sido apresentado por Eurípides no sacrifício de Macária, nos *Heráclidas* (vv. 543-546).

⁸¹ Lembremo-nos de Macária (*Heráclidas*, vv. 547-551) e Polixena (*Hécuba* vv. 346-368).

Qual ramo de suplicante, aos teus joelhos lanço
 meu corpo, que para ti gerou minha mãe que aqui está,
 para que me não mates antes do tempo. Pois que, do dia,
 doce é a luz contemplar, as mansões subterrâneas não me forces a ver.

(vv. 1211-1219)

Ifigênia, na sequência do texto, traz à memória do rei as cenas da infância, as afetuosas e pueris promessas e as amáveis carícias. Recorda-lhe que foi a primeira que o chamou de pai. Em meio a estas amorosas imagens, destoam pontiagudas palavras que ferem o coração do rei:

Destes nossos falares tenho eu memória,
 mas esqueceste-los tu, e matar-me queres. (vv. 1231-1232)

E o terrível argumento:

Que parte me cabe a mim dos esponsais de Alexandre
 E Helena? (vv. 1236-1237)

Com o pequeno Orestes no colo, Ifigênia, em uma pungente cena, exorta o irmão a interceder por ela com seu pranto:

Meu irmão, pequeno defensor és daqueles a quem amas,
 mas comigo chora, contudo, nosso pai suplica
 para que não mate tua irmã: (vv. 1241-1243)

O apreço à vida, no último apelo da jovem, é tocante:

Culminarei, tudo resumindo numa só frase:
 ver esta luz do dia, é para os homens, o que há de mais doce;
 e debaixo da terra é o nada; é louco quem anseia morrer.
 É preferível uma vida infeliz (kakw=j) que morrer belamente (kalw=j).
 (vv. 1249-1252)

A frase final vai de encontro à tradição heróica que valoriza a *bela morte*. Introduce um contraponto surpreendente à escolha de Aquiles, na *Ilíada*, para quem a vida curta e gloriosa é preferível à vida longa e sem glória.

Tolhido pelas circunstâncias e, ao mesmo tempo, constrangido pelas ponderações de Clitemnestra e comovido, até o limite do suportável, pelo pungente apelo da filha,

Agamêmnon vê-se na situação extrema de ter que dar uma resposta definitiva ao trágico dilema que se estabeleceu em Áulis, assumindo as consequências de seu ato. E ele o faz:

Terrível me é, mulher, ousar este feito
 e terrível também, não o ousar; porque é força que eu o faça.
 Vede como é grande este exército de naus provido,
 e quantos os príncipes dos Helenos de brônzeas armas,
 para os quais não há acesso à torre de Ílion
 nem ao derrubar dos alicerces gloriosos de Tróia,
 se te não imolar, como reclama o adivinho Calcas.
 Há não sei que paixão, que desencadeia no exército dos Helenos
 a fúria de navegar a toda pressa para o país dos bárbaros
 e de pôr cobro aos raptos dos leitos da Grécia
 Eles matá-las-ão, as filhas que em Argos tenho,
 e a nós e a mim, se os oráculos quebrar da deusa.
 Não é que Menelau me tenha escravizado, filha,
 nem eu ao encontro tenha ido do seu querer,
 mas a Hélade, a quem urge, quer eu queira quer não,
 sacrificar-te. É isso que nos subjuga.
 Que ela seja livre, preciso é, filha, tanto
 quanto está nas tuas mãos e nas minhas, e que os bárbaros
 não nos despojem à força de nossos leitos, a nós, que somos Helenos.
 (vv.1257-1275)

A resposta do rei difere das anteriores. Por outro lado, podemos identificar nas suas palavras a influência de todo o debate anterior. A irresistível força da tu/xh, a desenfreada fúria do exército, a exigência do oráculo, a vil motivação de Menelau e a glória da Hélade, todos os temas discutidos aparecem, reagrupados, em sua resposta. É possível interpretá-la como o resultado do enfrentamento de idéias travado na intimidade de sua consciência, ao longo de toda a peça. Um debate interior atua, em Agamêmnon, com tal força persuasiva que muda a sua perspectiva dos fatos. Esta parece ser uma grande contribuição da erística, à moda dos sofistas: a possibilidade de, mediante o debate, rever opiniões e de adotar novos valores, idéias estas, que, no primeiro episódio, encontramos expressas nas palavras de Menelau:

Não são de homem vil estas mudanças,
 que impelem a adotar uma atitude mais nobre. (vv. 502-503)

Ao final, a guerra é apresentada não mais como um empreendimento particular, gestado pela excessiva ambição do rei ou pelo descontrolado desejo de Menelau de reaver a esposa infiel, mas como uma causa da Grécia. A liberdade e a defesa do estilo de vida grego, eis o móvel.

Agamêmnon sai de cena e Ifigênia entoa uma comovente monódia que, neste longo episódio, tem função similar a de um estásimo. Ela canta as origens de sua desgraça, recordando o fado cruel que Zeus lhe impôs no dia em que, acompanhadas de Hermes, seu mensageiro, reuniram-se Afrodite, Atena e Hera, diante do jovem Alexandre, para resolver a querela entre as deusas. Seu canto termina com uma árdua verificação:

Plena de sofrimentos, sim, plena de sofrimentos é
dos efêmeros mortais a geração, e dolorosa,
para os homens a descoberta da Necessidade. (vv. 1330-1332)

A irredutível e esclarecida decisão de Agamêmnon e a nova face revelada de Clitemnestra reconduzem a trama para o curso das versões conhecidas da tradição mítica. Todavia, o juramento de Aquiles paira como uma ameaça sobre o sacrifício e, conseqüentemente, sobre o futuro da guerra. Eurípides, notadamente, reservou para a cena final do episódio uma última e impressionante reviravolta.

Ifigênia, em cena, vê a aproximação de um agrupamento de homens. Clitemnestra identifica, à frente deles, a figura de Aquiles. A aproximação do herói causa rubor na jovem, que faz menção de esconder-se na tenda, mas é advertida pela mãe:

Não te encontras tu em situação para delicadezas.
Fica, portanto: não há necessidade desse pudor, se nos der o seu apoio...
(vv. 1343-1344)

Aquiles, diante das mulheres, descreve a situação da armada. Já se espalhara entre a tropa, por arte de Ulisses, os rumores do oráculo e o desenfreado exército exige o sacrifício de Ifigênia. Ele mesmo, ao colocar-se em favor da jovem, correrá o risco de ser lapidado, inclusive pelo seu próprio exército, sendo insultado com o desonroso adjetivo: ‘escravo de núpcias’. Uma multidão de homens se encaminha para buscar Ifigênia. À frente deles, o filho de Sísifo. Aquiles, fiel, promete: enquanto vida tiver, Ifigênia não será sacrificada. Todavia, adverte a mãe: “Mas a esse extremo (se) chegará decerto” (v. 1368).

A audiência sabe que o sacrifício de Ifigênia é inevitável. Chegado a este extremo, nada poderá mudar o destino da jovem. Nem mesmo Aquiles, o maior guerreiro entre os gregos, pode deter o irresistível exército. Os esforços dialéticos, ao longo de toda a peça, desdobram as questões implicadas no sacrifício da jovem, iluminando as diferentes perspectivas, mas não são capazes de impedi-lo. Não obstante, Eurípides, diante deste quadro aporético, encontra uma saída: a adesão, voluntária, de Ifigênia ao sacrifício.

Em meio ao desespero de Clitemnestra e à bravura de Aquiles, Ifigênia profere as nobres e inesperadas palavras:

Ouve, mãe, o que ao refletir me ocorreu:
 decidi morrer; mas esse ato, quero 1375
 torná-lo glorioso (eu)klew=j), para longe relegando sentimentos vis.
 Vem ver comigo, ó mãe, como falo com razão (w/j kalw=j le/gw):
 para mim a grande Hélade ('Ella/j megi/sth) dirige todos os seus olhares,
 de mim depende a travessia das naus e dos Frígios a ruína,
 e o não mais ser possível, se algo intentarem os bárbaros, 1380
 que estes raptem de futuro as esposas da próspera Hélade,
 pagando com a destruição por Helena, que Páris raptou.
 Tudo isto salvarei com minha morte e, como libertadora (h)leuqe/rwsa)
 da Hélade, uma glória (kle/oj) bem-aventurada me caberá.
 Realmente não devo amar a vida em demasia, 1385
 Pois tu me geraste para todos os Helenos em comum, não para ti só.
 Então varões mil, cobertos de escudos,
 mil remos empunhando, injuriada que foi sua pátria,
 contra seus inimigos ousarão cometer feitos e morrer pela Hélade,
 e há-de minha vida, uma só vida, obstar a tudo isto? 1390
 (...)
 Não deve este herói com todos os Argivos
 entrar em luta por causa de uma mulher, nem morrer.
 Melhor é que um homem só contemple do dia a luz, que mulheres mil.
 (...)
 Que aos bárbaros os Helenos comandem é natural, mas não, mãe, 1400
 aos Helenos, os bárbaros; cabe a estes a escravidão, e àqueles, a liberdade.
 (vv.1374 ss.)

A reviravolta interior de Ifigênia é, certamente, um dos temas mais fascinantes e intrigantes da obra de Eurípides. O sacrifício voluntário, tema caro ao poeta e já explorado em outras peças, alcança aqui uma dimensão ética e política notável. A adesão de Ifigênia ao sacrifício transcende as motivações particulares e volta-se para um valor coletivo: a glória da Hélade. Ifigênia morrerá não apenas para salvar a família ou uma cidade ameaçada, mas por uma guerra pan-helênica que há de trazer renome aos gregos. Assim, relata o mensageiro, são as derradeiras palavras da jovem:

“Pai, estou junto de ti,
o meu corpo, pela minha pátria (pa/traj)
e por toda a terra da Hélade (‘Ella/doj),
em sacrifício entrego voluntariamente (e(kou=sa) aos que me conduzem
ao altar da deusa, se esse é realmente o oráculo”.⁸² (vv. 1552-1556)

O tema da Hélade é sem dúvida uma inovação de Eurípides, tal idéia não tem lugar no contexto da epopéia. A imagem de uma Grécia unificada em torno de um ideal comum, parece ser o último apelo do poeta que, ao escrever a peça, vê, ao longe, já na corte de Arquelau, a glória alcançada contra os bárbaros – após a vitória grega sobre o poderoso exército persa – desmoronar, em razão de uma guerra intestina de nefastas proporções.

A reviravolta interior de Ifigênia traz uma nova dimensão ao sacrifício e, conseqüentemente, um novo vigor à trama. A corajosa decisão não muda o seu destino. Não há, a esse respeito, peripécia. Ela será sacrificada, as circunstâncias imperam. É o ‘terrível jugo da Necessidade’, que tão amargamente lamenta o pai, no início da peça, e ela mesma, ao final de sua monódia (vv. 1330-1332). Todavia, ao aderir ao sacrificio, voluntariamente, Ifigênia vai ao encontro da Necessidade⁸³, dando um sentido heróico ao seu destino trágico.

Ao abandonar a luta contra os deuses, que contra ti prevalecem,
consideraste o que é útil e o que é necessário. (vv. 1408-1409)

A partir do momento em que ela decide morrer, ela não mais será, simplesmente, sacrificada, mas, livremente, se sacrificará por uma causa maior, que trará glória ao seu nome e à Hélade. Ifigênia não se deixa anular pelo coletivo, tornando-se uma vítima passiva dos fatos, mas se apropria de seu ato, afirmando a sua individualidade e a sua responsabilidade na guerra. É sob o epíteto de “conquistadora de Ílion e dos Frígios” que o coro a descreve

⁸² Nesta passagem, seguimos a tradução de Wilson Ribeiro Jr.

⁸³ Prenunciando, de certa forma, a ética estoica.

aproximando-se do altar da deusa (v.1510 ss.). Certamente, ao tomar parte no empreendimento militar, Ifigênia amplia os horizontes da a)reth/ feminina, colocando-se ao lado dos heróis da guerra. Mas, como suas próprias palavras sugerem, o que vale uma mulher se não souber morrer como um homem?:

Então varões mil, cobertos de escudos,
mil remos empunhando, injuriada que foi sua pátria,
contra seus inimigos ousarão cometer feitos e morrer pela Hélade,
e há-de minha vida, uma só vida, obstar a tudo isto? (vv. 1387-1390).

A dimensão de seu ato nos é melhor descrita pelas palavras de Aquiles:

Invejo a Hélade, por tua causa, e a ti, por causa da Hélade.
É nobre isso que disseste e digno da pátria.⁸⁴ (vv. 1406-1407)

Este é o maior elogio de Aquiles à Ifigênia e à Grécia. Por ter gerado Ifigênia, a Grécia se impõe entre as mais ilustres das nações, e, pela nobreza de sua decisão, Ifigênia figura entre os mais notáveis filhos da Grécia, tais parecem ser as palavras de Aquiles. Ifigênia é nobre, não por ser filha de Agamêmnon, mas por sua própria natureza, que se revela até mesmo no momento de maior adversidade. Em razão de seu gesto, Aquiles, agora, a deseja mais ainda como esposa, não por estar atado aos laços do compromisso, mas por sua própria escolha:

AQUILES

Maior é o anseio que de desposar-te me invade,
Ao contemplar o teu caráter (th\ n fu/sin), pois tu és nobre.
(vv. 1410-1411)

As razões da brusca mudança interior de Ifigênia também é um tema que merece destaque. A esse respeito, manifestou-se Aristóteles, na *Poética*, citando a reviravolta de Ifigênia como exemplo de uma ação inverossímil, uma vez que a Ifigênia que suplica ao pai em nada se parece com a que se apresenta em seguida (*Poética*, 1454a 30). Todavia, as razões de sua crítica são formais, relativamente aos parâmetros que estabelece para o drama trágico.

De fato, Eurípides não revela o movimento interno desta mudança, simplesmente nos apresenta duas imagens justapostas de uma Ifigênia passional, pueril e atemorizada pela idéia da morte, e outra viril, esclarecida e decidida pelo sacrifício. Mas ao fazer a elipse desse movimento, Eurípides reforça a distinção entre os dois momentos da personagem, marcando a

⁸⁴ Nesta passagem, seguimos a tradução de Wilson Ribeiro Jr.

radical transformação na forma de ver os fatos que se opera no espírito da jovem. O modo como Ifigênia passa a interpretar a morte altera todo o sentido de sua vida. E isto faz toda a diferença. A reação de Ifigênia não é mais, como antes, uma resposta emocional aos apelos da vida, mas uma vontade esclarecida que emerge de uma nova atitude intelectual diante da existência. Se as razões do filósofo, em sua crítica, são poéticas, as do poeta parecem ser filosóficas.

Quanto às razões específicas de Ifigênia, não temos outros elementos de análise que o seu próprio discurso e as circunstâncias da cena. Ao nosso ver, as ponderadas razões do pai certamente exerceram influência na decisão da jovem. Ela acolhe as suas palavras em seu próprio discurso. Por outro lado, o exemplo de Aquiles, que, ainda que em nome de sua própria honra, corajosamente se dispõe a defendê-la até a morte, abdicando de seu futuro glorioso em Tróia, profetizado por Quíron, notadamente a impressiona. Estas imagens, que poderíamos tomar como representativas, respectivamente, do efeito educativo do debate das idéias, tão a gosto dos sofistas, e da ação formadora do modelo, tão valorizada pela tradição aristocrática, têm a sua força. A imponderável *tu/xh* e a irresistível *a)na/gkh* também tem o seu peso. Todavia, como diz Orestes, na *Electra*, ao final “contam somente o caráter (*fu/sij*) e a qualidade da alma (*eu)yuxi/a*)” e são estas que vemos se manifestarem nas suas palavras e na sua ação.

AQUILES

Ó coragem excelsa! Palavras não tenho em mim que a isto
respondam, pois que tu assim o queres. Nobres são
teus pensamentos. (vv. 1421-23)

A esse respeito ainda, Helen Foley (1985, pg. 77-78), apresenta uma interessantíssima interpretação desta cena, analisando-a a partir da lógica do sacrifício. Ela observa que Ifigênia não é meramente hipnotizada pelo medo e pela retórica de seu pai para aceitar seu auto-sacrifício. Antes, ela torna o sacrifício voluntário e propício e psicologicamente aceitável para si própria por visualizá-lo como casamento. Assim, ao transformar o sacrifício num ato voluntário, ela se torna uma noiva, não para Aquiles, nem para Hades, mas para toda a Grécia. Se as cenas finais são genuínas, ela domestica os desenfreados *eros* e *eris* (desejo da guerra violenta), e em seguida segue para sua morte, intocada por mãos hostis. Se Helena havia destruído seu casamento, Ifigênia torna seu ato um sacrifício pelo casamento, um meio de reconciliar seus parentes e de restaurar *eros* em seu próprio lugar. A *eris* do exército, que estava explodindo em *stasis* e caminhando para um descontrolado linchamento ritual, é

redirecionada para a guerra. A razão para a repetida e irônica ênfase sobre os detalhes rituais na peça agora se torna clara; para além da irônica disparidade ali emerge uma inesperada fonte de salvação. A restauração do sacrifício e do casamento, ritos compartilhados pelos gregos a despeito de suas diferenças políticas, pode ser vista como uma simbólica restauração e definição da cultura pan-helênica.

A cena final da peça, tal como chegou até nós, é bastante contestada. Um mensageiro, destinado a dar as boas novas a Clitemnestra, anuncia que, no momento do sacrifício, Ifigênia é substituída por uma corça. E, tal como proferiu Calcas, a deusa realizou o prodígio para não macular seu altar com sangue nobre.

As palavras de Clitemnestra, após este eloqüente relato, são significativas:

Ó, filha, por qual dos deuses foste roubada?!
Como posso me dirigir a ti? Como não dizer que
em vão me confortam essas histórias, para que eu
cesse o lamento por tua perda? (vv. 1615-1618)

Ventos favoráveis voltam a soprar na baía de Áulis e a imponente esquadra parte para Ílion, confiante no favor dos deuses. Ao fundo desta ostensiva imagem, Clitemnestra, em pé, permanece como um contraponto céptico ao otimismo grego. Artes de Eurípides.

5 CONCLUSÃO

*É precisamente nessa íntima antinomia entre a grave dúvida sobre a possibilidade da educação e a vontade inquebrantável de realizá-la que residem a grandeza e a fecundidade do espírito grego.*⁸⁵

JAEGER

O tema da educação é, certamente, um dos grandes temas da *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides. Não apenas em razão da explícita referência que o poeta faz à *paideia*, na antístrofe do primeiro estásimo, mas porque o tema está presente em todos os movimentos da ação dramática. Não obstante, por tratar-se de uma obra de conteúdo poético, a dimensão filosófica do texto revela-se, na maioria das vezes, por metáforas e analogias, cuja percepção requer um conhecimento prévio dos valores tradicionais que compõem a mentalidade aristocrática guerreira, base da cultura grega, e das forças intelectuais, religiosas, políticas e econômicas, que agem sobre essa cultura no período clássico, em vista das transformações empreendidas pelo regime democrático de Atenas.

Foi exatamente esse exercício de reflexão que procuramos realizar neste estudo, mostrando, em cada passo, as possibilidades de interpretação filosófica das imagens poéticas do texto, sobretudo no que concerne ao tema da educação.

Na *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, temos a oportunidade de ver os últimos movimentos do incansável espírito iconoclasta do poeta que, tendo vivenciado intensamente as dificuldades dos longos anos de guerra entre Atenas e Esparta, recorre uma vez mais às *musas*, para pôr em evidência o problema do agir humano.

O agir humano, suas motivações e conseqüências, assim como o problema da escolha, que lhe é inerente, é, sem dúvida, o grande tema de toda a tradição trágica. A clássica definição aristotélica da tragédia⁸⁶ atenta para este fato. Todavia, na *Ifigênia em Áulis*, Eurípides nos apresenta o tema com um matiz significativamente distinto. O que se problematiza, essencialmente, na peça, é o paradigma heróico, suscitando-nos uma reavaliação do conceito de herói e de seu significado na formação do homem grego.

O herói é, notadamente, o paradigma da educação aristocrática grega. Ora, o papel educativo da tragédia nunca se distanciou da discussão desse paradigma, confrontado com as

⁸⁵ JAEGER, 2001, p. 358.

⁸⁶ Aristóteles, *Poética*, 1449b 24-28

limitações que a nova realidade social e política da cidade trouxe, sobretudo na democracia. Isto se reflete na própria estrutura poética da tragédia, no contraponto feito pelo *coro de cidadãos* à ação dramática. Eurípides, ao nos apresentar, na cena inicial da *Ifigênia em Áulis*, um paradigma em crise, aponta para a necessidade de se reavaliar não apenas o modelo de educação aristocrática, fundamentada na imitação do exemplo, mas o papel mesmo da tragédia na formação dos cidadãos. A esse respeito, é significativa a avaliação de Kaufmann, a que aludimos anteriormente:

Eurípides podia despertar emoções trágicas exatamente como os outros poetas; mas esta orientação não lhe satisfazia. Se sua audiência houvesse chorado, ou se houvesse se emocionado profundamente para voltar às suas casas sem haver mudado, sem haver adquirido algum sentido crítico, e tão insensível como antes de ver a obra, Eurípides estaria convencido de seu fracasso. Daí que cortara toda emoção em determinadas cenas que estavam destinadas a fazer pensar a audiência; não apenas durante o tempo da representação, mas também depois dela. (KAUFMANN, 1978, p. 378)

Toda a discussão da comédia *As Rãs*, de Aristófanes, que vimos no segundo capítulo, é uma resposta cética do comediógrafo a esta nova postura filosófica sobre valores e certezas, que Eurípides introduz na tragédia, e que, várias vezes, pela voz de personagens distintos, atine com força a verdade de práticas e credos relativos à educação.

À exceção de Aquiles, a crise do paradigma heróico que, nas cenas iniciais, atormenta os pensamentos do rei Agamêmnon, estende-se a todos os personagens que tomam parte no *agôn* da peça. Até a exceção feita a Aquiles pode ser vista como resultado do fato de que o próprio personagem é, em si mesmo, um questionamento de Eurípides sobre o paradigma heróico, tão diversa é a imagem do herói relativamente à que conhecemos da *Ilíada*. A inconstância dos personagens e a quantidade de reviravoltas ocorridas ao longo da trama, que levaram Jacqueline de Romilly a definir a peça como a “tragédia das hesitações”, são notáveis. A impressão que temos é que, ao se afastarem da imagem que a tradição mítica lhes havia imposto, os personagens saem, momentaneamente, de foco.

Ao final da peça, a gesta de Ifigênia abre uma nova dimensão para a exploração da ação heróica. O valor de sua ação revela-se na manifestação de uma vontade esclarecida, que pondera o valor de seus atos não apenas em função de ganho pessoal, mas em função de uma causa comum. Assim, Aquiles e Ifigênia, os dois jovens protagonistas, defensores esclarecidos de nobres causas, apresentam-se como duas imagens idealizadas de heróis, que encerram tanto as virtudes tradicionais da nobreza aristocrática, quanto às virtudes da razão,

introduzidas pela ilustração. No entanto, diante desse idealismo, Clitemnestra permanece como um contraponto cético.

Por trás de todos estes procedimentos poéticos, que acompanhamos ao longo do terceiro capítulo, de rara beleza e ousadia estética, vemos a mão hábil do poeta, impondo ao seu público, nos derradeiros anos de sua vida, as incontornáveis questões: O que é, afinal, o nobre? É possível aperfeiçoar e formar o espírito, ou a qualidade da alma é uma característica inerente à natureza de cada um?

Nesse incessante esforço do perguntar e do responder, sem nunca repousar em certezas, tão característico de Eurípides, é que residem, como afirma Jaeger, no texto da epígrafe, a grandeza e a fecundidade do espírito grego. De que Eurípides é, sem dúvida, uma das mais vigorosas expressões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDIÇÕES CONSULTADAS

EURIPIDE. **Iphigénie à Aulis**. Texte établi et traduit par F. Jouan. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

_____. Iphigénie à Aulis. In **Tragédies complète**: vol. II. Trad. et notes par Marie Delcourt-Curvers. Paris: Gallimard, 1962.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulide**. Estudo e tradução de Carlos A. Pais de Almeida. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1974.

_____. Iphigenia Aulidensis. In RIBEIRO JR., W. A. **Iphigenia Aulidensis de Eurípides: introdução, tradução e notas**. São Paulo: Dissertação de mestrado em Letras Clássicas, FFLCH-USP, 2005.

_____. Ifigenia en Áulide. In **Tragedias**, tomo III. Introducciones, Traducción Y Notas De Carlos García Gual. Madri: Editorial GREGOS, 2000.

EURIPIDES. **Iphigenia in Aulis**. Translated by E. P. Coleridge. Disponível em:
<<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Eur.+IA+1>>

EURIPIDES. **Iphigenia in Aulis**. Ed. Gilbert Murray. Disponível em:
<<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Eur.+IA+1>>

FONTES ANTIGAS

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornhein da versão inglesa de W. D. Ross. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. **Poética**. Edición Trilingüe y traducción por Valentín García Yebra. 2ª ed. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

_____. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARISTOPHANE. **Les Grenouilles**. Trad. par Hilaire Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1973.

ÉSQUILO. **Tragedias**. Traducción y notas por Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos, 1986.

_____. **Orestéia**: vol. I, II e III. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

EURIPIDE. **Tragédies complète**: vol. I et II. Trad. et notes par Marie Delcourt-Curvers. Paris: Gallimard, 1962.

EURÍPIDES. **Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Tragedias**. Obra Completa: Vol. I, II e III. Trad. José L. C. Martinez, C. G. Gual e L. A. de Cuenca y Prado. Madrid: Editorial GREDOS, 2000.

HOMERO. **Ilíada**: vol. I e II. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Mandarim, 2002.

_____. **Odisséia**. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poética / Edusp, 1992.

PLATÃO. **Protágoras, Górgias, Fedão**. Trad. de Carlos Alberto Nunes. 2ª ed. Belém: Editora Universitária UFPA, 2002.

SÓFOCLES. **Tragédias**. Traducción y notas de Assela Alamillo. Madri: Editorial GREDOS, 1992.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 2001.

ESTUDOS CRÍTICOS

ADRADOS, F.R. **Ilustracion y política em la Grécia clásica**. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

ALMEIDA, G.; VIEIRA, T. **Três tragédias gregas**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. Trad. Maria P. V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, São Paulo: Perspectiva, 2001.

- CONACHER, D. J. **Euripides and the Sophists**. London: Duckworth, 1998.
- DETIENNE, M. **Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque**. 5ª ed. Paris: FM/Fondations, 1981.
- DODDS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Trad. de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FOLEY, H. P. **Ritual irony – Poetry and sacrifice in Euripides**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.
- JAEGER, W. W. **Paideia, A formação do homem grego**. Trad. Artur M. Parreira 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KAUFMANN, W. **Tragédia y Filosofía**. Trad. Salvador Oliva, Barcelona: Seix Barral, 1978.
- KITTO, H. D. F. **A tragédia grega**. Trad. Dr. José Manuel Coutinho e Castro, Coimbra: Armênio Amado – Editor/ Sucessor, 1972.
- LESKY, A. **História da literatura grega**. Trad. Manuel Losa, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- _____. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- LUCAS, D. W. **The greek tragic poets**. 2ª ed. London: Cohen & West, 1959.
- MEIER, C. **De la tragédie grecque comme art politique**. Trad. Marielle Carlier. Paris: Les Belles Lettres, 1991.
- MELCHINGER, S. **Euripides**. Transl. by Samuel R. Rosenbaum. New York: Frederick Ungar Publishing Co. 1973.
- MURRAY, G. **Eurípides y su tiempo**. Trad. Alfonso Reyes. 5ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OTTO, W. F. **Os Deuses da Grécia**. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2005.
- REINHARDT, K. **Eschyle. Euripide**. Trad, Emmanuel Martineau. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

ROMILLY, J. **La modernité d'Euripide**. Paris: PUF, 1986.

_____. **La tragédie grecque**. Paris: PUF, 1970.

_____. **Le temps dans la tragédie grecque**. Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1971.

_____. **Porquoi la Grèce ?** Paris: Éditions d Fallois, 1992.

_____. **Tragedies grecques au fil des ans**. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

SNELL, B. **A descoberta do Espírito**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1975.

VERNANT, J. P. **As origens do pensamento grego**. Trad. Ísis B. B. da Fonseca. 4ª ed. São Paulo: DIFEL, 1984.

_____. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Trad. Pierre Vidal-Naquet e Bertha Halpen Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VIEIRA, T. **Édipo Rei de Sófocles**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

WASSERMANN, F. M. Agamemnon in the Iphigeneia at Aulis: A Man in an Age of Crisis. In **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Vol. 80. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1949, p. 174-186.