

CANTO E ESPETÁCULO EM *IFIGÊNIA EM ÁULIS* DE EURÍPIDES: PRÓLOGO E PÁRODO (1-302)

FERNANDO BRANDÃO DOS SANTOS
Faculdade de Ciências e Letras
Universidade Estadual Paulista (Araraquara)

Resumo: O objetivo do presente trabalho é apresentar minhas reflexões sobre o prólogo e párodo de *Ifigênia em Áulis* de Eurípides (1-302). Embora apresentemos brevemente os problemas de transmissão do texto do prólogo (diálogos entre Agamêmnon e o servo), e do párodo com a entrada em cena do coro de mulheres recém casadas da Cálcida, queremos destacar o contraste e a tensão dramática que essas cenas trazem ao espetáculo a se desenvolver diante do público. Assim, logo nesse início da peça fica estabelecida a oposição entre a jovem *Ifigênia*, virgem filha primogênita de Agamêmnon, que será sacrificada, e as mulheres casadas que chegam da Cálcida para “admirar” o espetáculo com a presença dos heróis, “semi-deuses” em Áulis. Com isso, Eurípides cria a atmosfera emocional ideal para o espetáculo que emoldurará o sacrifício heróico da jovem *Ifigênia*.

Palavras-chave: Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, prólogo, párodo, espetáculo.

1. O texto

O texto de nosso presente estudo, *Ifigênia em Áulis*, foi apresentado pela primeira vez depois da morte de Eurípides, junto com *As Bacantes* e *Alcmeon em Corinto*, em 406 ou 405 a. C. Do *Alcmeon em Corinto* chegaram-nos alguns fragmentos além do título. *As Bacantes*, salvo alguns problemas em poucas passagens, chegou-nos inteira. Do ponto de vista dos manuscritos, *Ifigênia em Áulis* é, sem dúvida, a mais problemática. Há problemas sobretudo na transmissão do prólogo (1-163), e do êxodo (1336-1629).¹ O restante tem oferecido menos problemas para

¹ Veja o artigo de Wilson A. Ribeiro Jr, “Os autores de *Ifigênia em Áulis* de Eurípides” (Ribeiro Jr, 2010, pp. 57-91) para uma vasta discussão mais recente sobre os problemas de transmissão de todo o texto

os estudiosos. Como não podemos tomar partido sobre a autenticidade ou não dos textos, endossamos o ponto de vista de D. J. Conacher. Baseado em outros autores, o estudioso postula que a questão do prólogo, primeiro em um diálogo anapéstico de Agamêmnon com um velho servidor, 1-48, seguido do tradicional monólogo, comum à maioria das peças de Eurípides, 49-114, pode ser pensada da seguinte maneira: “(...) *que ambos sejam de Eurípides, mas, uma vez que Eurípides deixou a peça em um estado não acabado, nunca reduziu o prólogo a uma unidade dramática*” (Conacher, 1970, p. 249 e nota 11). Já G. M. A. Grube não vê um problema neste prólogo excepcional em Eurípides, afirmando que o texto começa por um diálogo anapéstico entre Agamêmnon e um velho escravo e, em seguida, o rei Atrida fala um monólogo que depois é seguido pelo diálogo anapéstico. Para o estudioso, isso é raro (Grube, 1973, p. 422). Porém, ele anota que já havia algum indício desse procedimento em *Andrômeda*, que talvez comece com anapestos (Grube, 1973, nota 2, p. 422).² Quanto aos versos finais da peça, Grube é mais contundente (Grube, 1973, p. 421): “*A maior parte do êxodo, incluída a maior parte da fala do mensageiro, é quase certamente espúria.*”

Ésquilo e Sófocles já haviam apresentado peças com a mesma temática, ou seja, o sacrifício de Ifigênia. Segundo D. J. Conacher (Conacher, 1970, p. 251 e nota 5), tendo como base os *Cantos Cíprios*, do texto de Ésquilo não sabemos praticamente nada; da peça de Sófocles, sabe-se que parece ter trabalhado com o mesmo material básico de Eurípides, “*embora a opinião geral seja de que ela se manteve mais próxima do relato Cíprio.*” Para Conacher (Conacher, 1970, p. 250), o novo nesta peça é o seu caráter mais episódico, não uma tragicomédia, nem um melodrama mas simplesmente um “*espetáculo do heroísmo juvenil*”. De alguma forma, essa afirmação de que um simples espetáculo de heroísmo não se constitui em uma tragédia é exatamente o oposto do que pensamos a respeito de como Eurípides compõe suas obras. Aliando os expedientes da tradição poética grega, Eurípides não deixa de usar os recursos que o gênero dramático lhe permite – o espetáculo, elemento essencial do seu teatro, não poderia deixar de se fazer notar também em suas últimas obras.

² Albin Lesky é da mesma opinião (Lesky, 1981, p. 355): “The anapestic prologue of the *Andromeda* shows that Euripides experimented in his later plays. Of course, the two anapestic passages do not form a complete prologue, we must assume with Fraenkel that a middle section, with the information about the intrigue, has somehow been lost. The iambic prologue is perhaps best explained by the conjecture that two different versions were found among the poet’s manuscripts after his death. Conacher makes a similar point.”

A figura mítica de Ifigênia – a história de seu sacrifício e sua salvação por Ártemis – já havia sido tratada por Eurípides em uma peça anterior, *Ifigênia em Táuris*, cuja datação oferece controvérsias, mas segundo Albin Lesky (Lesky, 1981, p. 300) estaria entre 414 ou 413 a. C. Nessa versão, salva por Ártemis na hora do sacrifício, Ifigênia é levada para servir como sua sacerdotisa em Táuris. Esse resgate de Ifigênia aparece nos versos finais de *Ifigênia em Áulis*, do verso 1577 em diante, porém, estes não são atribuídos a Eurípides, mas talvez a um autor posterior (ou autores). A peça poderia terminar no verso 1531.³

Dos coros de Eurípides, o de *Ifigênia em Áulis* é o mais distanciado da heroína da peça e, por isso mesmo, a nosso ver, é o que cria mais tensão com a ação desenvolvida em cena.⁴ As mulheres recém-casadas de Cálcis entram no párodo (164-302) para ver os heróis e semideuses (172-73): o tom é homérico e descreve com minúcias o acampamento dos helenos. O primeiro estásimo (544-606), colocado entre a discussão de Agamêmnon e Menelau sobre a necessidade do sacrifício de Ifigênia, no primeiro episódio (303-542), e a chegada de Clitmnestra e Ifigênia para o falso casamento, no segundo episódio (607-750), reflete sobre o amor, a virtude e a passagem de *eros* para *eris* pela insensatez de Helena e Páris. O segundo estásimo (751-800) torna a evocar Helena e a destruição de Tróia. É no terceiro episódio (801-1035), pelo encontro de Aquiles com Clitemnestra, que o falso casamento é desmascarado. O terceiro estásimo (1036-1097) relaciona a famosa celebração do casamento de Peleu e Tétis, com o sacrifício da jovem. No quarto episódio (1098-1275), temos em cena Agamêmnon, Clitemnestra e Ifigênia, que até aqui não deseja morrer. No lugar de um estásimo, o quarto, temos um canto solo de Ifigênia (1279-1335). No êxodo (1336-1629), Ifigênia aceita morrer em

³ Veja-se toda a discussão sobre os problemas do texto do êxodo no artigo de Wilson A. Ribeiro Jr (Ribeiro Jr, 2010, p. 75 e seq).

⁴ Helene P. Foley afirma (Foley, 2003, p. 8 e notas): “Euripides, who, in comparison with his predecessors, to some extent reduced the prominence of act-dividing choral stasima or revised the way that these stasima were integrated into the action, seems to have made up for it in performance with a preference for female and other more exotic foreign choruses as well as the exciting “new music.” Among those few plays for which Euripides won first prize, the choruses for *Bacchae* (foreign women) and *Hippolytus* (with both a female chorus and a contrasting supplementary chorus of huntsmen) are certainly especially interesting from the perspective of choral performance. In sum, even though the success of a chorus depended on factors beyond its identity, the poet's choice of choruses had at the very least to offer the choregos a promising opportunity for victory in the tragic contests. Since playing the Other would have been more challenging, a poet would have had a built-in incentive to select such choruses for his plays.”

sacrifício e, saindo de cena, entoa com o coro um *kommós* (1475-1531). Na cena final, surge um mensageiro relatando o prodígio da substituição de Ifigênia por uma corça. (1532-1614), confirmada por Agamêmnon (1621-1626)

Na *Ifigênia em Áulis*, Eurípides combina sacrifício e casamento com violência e motivações pessoais. Como notou Helene P. Foley, a versão do falso motivo de casamento é expandida, até assumir um espaço quase igual ao ocupado pelo motivo do sacrifício:

Ambos, o casamento e a guerra, requerem um sacrifício preliminar (proteleia) a Ártemis. Nas primeiras cenas da peça, enquanto Ifigênia e Clitemnestra estão enganadas sobre o real propósito da vinda de Ifigênia a Áulis, Eurípides joga com os detalhes comuns desses dois ritos, que têm, pelo menos superficialmente, um objetivo mutuamente exclusivo: o casamento é o prelúdio feliz para uma nova vida e procriação, ao passo que o sacrifício termina em morte. Mas no fim da peça contra toda a expectativa, Ifigênia une os dois rituais. Torna-se um sacrifício a Ártemis e uma noiva, não de Hades, mas de toda a Grécia. (Foley, 1985, p. 69)

2. Prólogo: 1-163

Ainda que consideremos boa parte deste prólogo espúrio ou não acabado, parece-nos que, em função da ação dramática, é interessante em termos de espetáculo. A peça inicia-se com Agamêmnon e um velho:

Agamêmnon: Ó velho, Vem para fora diante
desta tenda.

Velho: Venho. Em que novidade meditas,
rei Agamêmnon ? (1-3)⁵

Assim sabemos que estamos diante de Agamêmnon, o comandante de todos os gregos na *Ilíada* de Homero, e de um velho. A referência à falta de sono do velho (4) e aos astros do céu (6-8) situa essas duas personagens numa madrugada que se caracteriza pela absoluta calma:⁶

⁵ O texto de base para as traduções aqui apresentadas, salvo indicado contrário, é o estabelecido por James Diggle (Eurípides, 1994).

⁶ Cf. a longa discussão de F. Jouan (Eurípide, 1983, p. 127 nota 3 da p. 59) sobre a distribuição destes versos e a questão dos astros citados.

Ag.: Não há som algum, nem de pássaros,
nem do mar. O silêncio dos ventos
toma inteiramente este Euripo. (9-11)

Esta é a primeira menção ao local onde a ação dramática se desenvolve. A menção ao Euripo, o estreito que separa a Beócia da Eubéia, tem como cidades mais próximas Áulis e Cálcis. Aos poucos, faz-se a construção espacial da peça, com os problemas advindos do local. Os dois estão diante das tendas⁷ dos gregos detidos justamente pela falta de vento:

Vel.: Por que te apressas para fora da tenda,
rei Agamêmnon?
Ainda há calma aqui em Áulis,
e imóveis estão os vigias das muralhas.
Caminhemos para dentro. (12-16)

O convite do velho, para que entrem na tenda, parece ser ignorado pelo rei. Este passa a louvar a vida do homem comum, sem as glórias, sem as honrarias do poder. O velho, por sua vez, censura o rei, que por ter nascimento nobre, deveria ser mais afeito às alegrias e às vicissitudes (31). Na sequência da fala do velho, percebemos que Agamêmnon tem na mão uma carta, a qual apaga e rescreve várias vezes, num processo que começou antes da peça (34-43). Com essa descrição minuciosa do velho sobre o comportamento do Atrida em relação a esta carta, passamos a entrar também em um outro espaço que é o espaço interior. Através das reações descritas: escrever, confundir (nas traduções aparecem mais frequentemente como apagar as letras), selar, desamarrar e lançar a tabuinha ao chão, o estado emocional de do Atrida começa a ser explorado dramaticamente. O termo usado por Agamêmnon (*inconstante* σφαλερόν, 21) para definir a beleza da vida nobre começa a fazer parte do espetáculo – por enquanto relatado na descrição. Ainda não sabemos o conteúdo da carta.⁸

O velho, caracterizado por si mesmo como homem bom e fiel (Πρὸς <δ'> ἄνδρ' ἀγαθὸν πιστὸν τε φράσεις, 45), dado como dote à Clitemnestra por Tíni-

⁷ Em geral, as peças são representadas diante de um palácio real. Aqui, estamos no acampamento dos guerreiros gregos. A palavra δόμων (1) aparece para caracterizar a “residência”, a “moradia”, as “tendas”, no acampamento. Em alguns versos adiante, teremos a palavra σκηνῆς (12), tornando o cenário mais preciso.

⁸ Para uma apreciação do valor dramático das cartas na tragédia grega, veja-se de Filomena Yoshie Hirata (Hirata, 2000/2001, pp. 315-322) “As cartas na tragédia grega”.

daró (46-47), pede a Agamêmnon que lhe fale o que há de novo, o que de fato o está fazendo sofrer. A resposta de rei a essa solicitação do velho é a parte mais problemática do prólogo. O primeiro ponto é que há uma mudança no ritmo dos versos. Até o verso 47, temos os anapestos, versos normalmente usados nos prólogos, muitas vezes em tempo de “caminhada”, provavelmente por acompanhar no ritmo da recitação a entrada em cena dos atores. Em todo o monólogo de Agamêmnon, os versos estão em trímetros jâmbicos, usados normalmente nos diálogos. E essa quebra brusca no ritmo faz julgar que os versos do 49 ao 114 sejam espúrios ou, ainda, que fossem de Eurípides, careceriam de uma revisão.⁹

Se pensarmos na composição do espetáculo, porém, essa quebra do diálogo anapéstico, ao qual o ouvido do público começa a se acostumar, parece-me interessante. No *Hipólito*, a quebra do monólogo de Afrodite no prólogo faz-se com uma interferência musical.¹⁰ O conteúdo deste monólogo de Agamêmnon é importante para toda a ação dramática, pois não só traz um passado mais remoto à lembrança, como também o relaciona com o presente encenado diante do público. Das personagens relacionadas com Helena, algumas vão aparecer em cena. E toda a situação vivida em Áulis durante a peça inteira estará ligada ao nascimento de Helena, a seu casamento, a seu rapto e, conseqüentemente, à guerra travada contra os troianos para seu resgate.

O longo discurso de Agamêmnon começa pelo nascimento das três irmãs (Febe, Clitemnestra e Helena, cf. 49-51)¹¹, mas se detém no casamento da última. A disputa envolvia os jovens mais abastados da Hélade os quais, como pretendentes, ameaçavam-se entre si (51-54). A solução encontrada por Tíndaro é estabelecer entre os pretendentes um juramento comprometendo-os a socorrer aquele que fosse escolhido, no caso de Helena um dia vir a ser raptada. A cidade do raptor, fosse grega ou bárbara, deveria ser destruída totalmente (55-65). Solucionada a questão dos pretendentes pela inteligência sagaz de Tíndaro

⁹ Veja, também a posição de F. Jouan (Eurípide, 1983, p. 128, nota 5 da p. 61) a esse respeito. Cf. com as discussões de Wilson A. Ribeiro Jr (Ribeiro Jr, 2010, p. 66-71). Nossa análise restringe-se apenas ao espetáculo oferecido pelo texto de que dispomos.

¹⁰ No *Hipólito*, o monólogo de Afrodite é interrompido pela entrada em cena de Hipólito cantando um hino Ártemis, acompanhado por seus companheiros de caça (51-72).

¹¹ Aqui Eurípides trabalha com uma tradição mitológica estranha, ao associar Febe às duas irmãs tradicionais Clitemnestra e Helena, de um lado, e Cástor e Pólux, os Dióscuros, de outro. Segundo F. Jouan, essa genealogia só foi retomada por Ovídio, *Her.* III, 77. (Eurípide, 1983, p. 128, nota 6 da p. 61 e Jouan, 1966, p. 154-55).

(πυκνῆ φρενί, 67)¹², a escolha de Helena recai sobre Menelau. Uma má escolha na opinião de Atrida (66-71).

A vinda de Páris ao palácio de Menelau, que estava ausente, é relatada de forma a salientar a beleza e o luxo “bárbaro” daquele que julgou a disputa entre as deusas (71-77). Menelau evoca, então, o antigo juramento, convocando todos os pretendentes envolvidos na promessa feita a Tíndaro. Dentre eles, Agamêmnon, por ser o irmão de Menelau, é escolhido como líder. Áulis, por assim dizer, resume a condição em que se encontram (80-83).

Ainda que não se considere de Eurípidés, esta parte do prólogo está em sintonia com a primeira parte do diálogo (cf. 16-19). O silêncio e a calma da madrugada (14-15) desdobram-se no motivo da imobilidade do exército: a impossibilidade da navegação pelas condições atmosféricas (ἡμεσθ' ἀπλοία χρώμενοι κατ' Αὐλίδα, 88). A parada em Áulis coloca em movimento falso casamento e o sacrifício de Ifigênia. O sacrifício é uma exigência de Ártemis, segundo Calcas, o sacerdote de Apolo que acompanha a expedição helênica (89-93). O oráculo de Calcas estabelece, então, o sacrifício de Ifigênia como condição *sine qua non* para que os ventos venham a favorecer o prosseguimento da viagem a Tróia e a vitória dos helenos. Agamêmnon também informa ao velho, de maneira sucinta, o conteúdo de sua primeira carta, conhecido apenas por Cálcas, Odisseu e Menelau: o sacrifício de Ifigênia sob pretexto de um falso casamento com Aquiles. Mas o rei agora decide o contrário, ao escrever essa segunda carta, desfazendo as ordens dadas na primeira (107-114).

Ao enunciar o conteúdo dessa segunda carta ao velho, Agamêmnon não só retoma os versos anapésticos, como o faz em dialeto dórico. Isso nos permite supor que, agora, ele recite ou mesmo entoe esse conteúdo tão importante. A mudança no registro linguístico, como é de praxe na tragédia ática, indica também a elevação da intensidade emocional, como temos assinalado. Essa revelação, esse desdobrar daquilo que está escondido na carta, tem a função de evidenciar o que se passa no íntimo de rei Agamêmnon. Para Filomena Y. Hirata:

¹² O termo usado por Eurípidés para referir-se à inteligência de Tíndaro tem um campo semântico bastante interessante que as línguas modernas não recobrem. O primeiro sentido para πυκνός é espesso, grosso, compacto, firme, sólido. Seus usos referem-se sempre a, por exemplo, uma grande quantidade de folhagens, de penas, daí seu uso ao referir-se a φρήν, νόος, μήδεα, βουλή, θυμός, preencher aquilo que entendemos por sábio, sagaz, perspicaz.

o objetivo dessa segunda carta é impedir que Ifigênia venha a Áulis e seja sacrificada pelo pai em nome da armada grega. A hesitação entre os valores do *oikos* e os da *pólis*, como dois pratos numa balança, nesse instante tende para o *oikos*. (Hirata, 2000/2001, p. 119).

No *Hipólito*, embora a carta de Fedra grite, em momento algum temos ciência das palavras escritas. É a violenta reação pública de Teseu que nos permite deduzi-las.¹³ Aqui a revelação do que Agamêmnon escreveu torna-se nula, uma vez que se manterá inacessível a seus devidos destinatários. O efeito dramático dessa informação para o público, contudo, é evidente. Como espectadores, tornamo-nos cúmplices silenciosos de da ação do rei Atrida.

A entoação de Agamêmnon é interrompida várias vezes pelo velho, que usa os mesmos versos anapésticos, porém em dialeto ático, para chamá-lo sempre à razão e aos perigos que essa decisão pode acarretar:

- Ag.:** Mando-te depois das tabuinhas anteriores, ó descendente de Leda...
- Vel.:** Fala e mostra para que também com minha língua eu pronuncie coisas em sintonia com tuas letras.
- Ag.:** ... não enviares a tua filha à sinuosa asa da Eubéia, à Áulis sem ondas. Em outra ocasião, então, festejaremos as núpcias da menina. (115-23)

Esta carta visa a interromper o que a primeira pôs em andamento, sem, no entanto, desfazer o engodo, a mentira já estabelecida. O velho alerta para a possi-

¹³ Teseu anuncia “grita, grita a carta coisas execráveis” (βοῶ βοῶ δέλτος ἄλαστα, 877), e, se tivermos em mente que ἄλαστα vem de λανθάνω, são, portanto, “coisas inesquecíveis”. Como nos lembra Filomena Y. Hirata (Hirata, 2000/2001, p. 321, nota 5): “Barrett não aceita a aproximação entre *álastha* e *lanthánomai*, o que permitiria a tradução de *álastha* por coisas inesquecíveis.” Durante a leitura, o coro entoa um interlúdio lírico (866-873), encobrendo, assim, a leitura da carta. Do conteúdo deixado por Fedra, vale notar, só ficamos sabendo que Hipólito, pela violência, teria ousado tocar no leito do pai (885-86). Assim, o que deveria ser uma revelação, passa a ser um ocultamento da verdade, uma invenção, uma mentira. A carta, como objeto de cena, é uma espécie de extensão de Fedra morta. (cf. 779; 867). A lembrança de seu amor ímpio ficou selada para sempre nas palavras escritas, só que como um canto de sereia, pois o efeito de sua carta é puramente acústico: Teseu vê nas letras um canto entoado (879-80).

bilidade da reação violenta de Aquiles (124-26). O uso do nome de Aquiles¹⁴, sem sua permissão, conjugando casamento e sacrifício, segundo o velho é uma ousadia terrível da parte do rei (δεινὰ γ' ἐτόλμας, 133). À imagem dos prazeres do matrimônio, sempre sugerida pela metáfora do leito (λέκτρον ἀπλάκων, 124; νυνφείους εἰς ἀγκώνων/εὐνὰς ἐκδώσειν λέκτροις, 131-32), contrapõe-se o sacrifício por degolamento, numa imagem concentrada no termo σφάγιον, que aparece ligado tanto à σὴν παῖδα como também à ἄλοχον. A tradução não consegue reter esse jogo sintático que a língua grega permite. Agamêmnon atribui seu ato a um desvio do bom senso (γνώμας ἐξέσταν, 136), a um momento de loucura, uma queda em direção a *áte* (πίπτω δ' εἰς ἄταν, 137).

Nossa tendência é apreciar esse seu sentimento como um arrependimento, nos moldes da cultura judaico-cristã. Esse sentimento de voltar retroceder a uma decisão tomada anteriormente num estado emocional reconhecido como “alterado”, é visto pelos gregos como uma possessão divina e, creio, está muito longe do que conhecemos hoje como arrependimento, com todas as implicações psicológicas do subjetivismo que o arrependimento nos acarreta. Como o efeito de *áte*, para os gregos, pode traduzir-se por uma cegueira momentânea, um afastamento da razão, algo vindo de fora para dentro atingindo o indivíduo (noção, aliás que o grego antigo ainda desconhece); o rei Atrida agora parece ter recobrado seus sentidos, voltado à lucidez, ao escrever a segunda carta.¹⁵

O prólogo termina com a saída do velho, depois das últimas recomendações de Agamêmnon (138-163), que também sai de cena. Destaquem-se aqui as referências a um intenso movimento das personagens, marcando um contraste evidente com a imobilidade das naus em Áulis.

No conjunto, o prólogo tem uma função dramática mais profunda do que apenas situar o público em relação ao ambiente cênico. Neste, ocorre uma volta ao passado, aos antecedentes motivadores da guerra de Tróia, servindo, na verdade, como pano de fundo para toda a ação dramática: o sacrifício de Ifigênia. Ao espaço físico da imobilidade de Áulis, corresponde toda uma movimentação que pode resultar em duas possibilidades: a salvação da jovem ou seu sacrifício por degolamento, este conforme o oráculo pronunciado por Calcas. A carta, o casamento, o

¹⁴ Veja-se “Onoma and Pragma in Euripides’ *Helen*” (Solmsen 1934, p. 119-121) para uma discussão sobre os aspectos sofisticos desse par: ὄνομα γὰρ τὸ σὸν μ’ ἀπώλες, 910 e χρῆν δ’ αὐτὸν αἰτεῖν τοῦμὸν ὄνομ’ ἐμοῦ πάρα, 962.

¹⁵ Veja-se o capítulo “Desculpas de Agamêmnon”, (Dodds, 1988, p. 7-35) para a discussão da *áte* como categoria psicológica, sobretudo, pp. 11-15.

sacrifício e a guerra combinam-se nesta peça de uma maneira intrínseca do ponto de vista dos elementos do espetáculo: as imagens desses temas confluem para as cenas seguintes.

3. Párodo: 164-302

Este é o maior párodo de todas as tragédias que chegaram até nós. (Lesky, 1981, p. 355) Este primeiro canto coral apresenta um conjunto de estrofe, antístrofe e epodo, seguido de três pares de estrofes e antístrofes. O principal objeto do canto é a descrição do acampamento dos helenos com suas personagens famosas, uma espécie de glosa do *Catálogo das naus* do segundo canto da *Iliada*. É composto por jovens mulheres casadas que vêm de Cálcis, uma cidade vizinha de Áulis.¹⁶ Na primeira estrofe o coro apresenta seu percurso até Áulis. As mulheres justificam sua presença no acampamento heleno: vieram para contemplar a armada dos Aqueus (Ἀχαιῶν στρατίαν ὡς ἐσιδοίμαν, 171), para confirmar o que ouviram de seus maridos. Assim, na primeira estrofe, temos a entrada dessas mulheres no espaço em que a ação se desenrolará (164-184).

O espaço cênico foi definido no prólogo. Porém o coro, em sua canção, conduzirá nossa imaginação ao espaço de uma Áulis magnificada pela presença dos helenos, caracterizados como semideuses (ἡμιθέων, 172-73). Menelau e Agamêmnon merecem um destaque nessa abertura do canto, assim como a origem da guerra de Tróia: o rapto de Helena por Páris, apresentado como um presente de Afrodite (δῶρον τὰς Ἀφροδίτας, 181), imbricando-o na disputa de beleza entre as deusas Hera, Palas e Cípris. No monólogo de Agamêmnon, a disputa das deusas não é mencionada. Aqui, essa disputa começa a despontar como a causa primeira para os eventos que já se acham em curso.

A amplificação da visão do coro perpassa por cada detalhe. O termo contemplar, da primeira estrofe, ganha cores mais fortes na antístrofe “...*vim para apreciar*” (ἦλυθον ὀρομένα, 186). O coro ainda não sabe do sacrifício de Ifigênia. A jovem ainda não é objeto de preocupação do canto das jovens senhoras de Cálcis. Ironicamente, seu olhar atento repousa sobre o bosque de Ártemis – “*de muitos sacrifícios*” (πολύθυτον δὲ δι’ ἄλσος Ἀρτέμιδος, 185-86). Mas o que esse olhar curioso busca revela-se ao longo da canção: os guerreiros helenos e sua beleza (192-205).

¹⁶ F. Jouan afirma (Euripide, 1983, p. 39): “Le Choeur, comme souvent dans les dernières pièces d’ Euripide (*Phéniciennes*, *Bacchantes*) est formé d’ étrangères, qui assistent aux événements en spectatrices.”

A partir dessa segunda metade da antístrofe, o coro passa a relatar os objetos de sua visão: primeiro os dois Ájax, Palamedes e Diomedes, Odisseu e Nireu. Aparentemente, a descrição tem tons homéricos; porém, esses famosos guerreiros da tradição estão em uma situação mais próxima de relaxamento, uma tênue ligação com a falta de ventos.¹⁷ Como nota Albin Lesky (1981, p. 355), o epodo é inteiramente dedicado a Aquiles. Neste epodo, o herói, que terá uma participação efetiva durante a ação dramática da peça, aparece caracterizado mais por sua velocidade que por sua bravura guerreira (206-230).

Na disputa que Aquiles trava com os cavalos conduzidos por Eumelo, destacam-se as cores e os movimentos de treinamento típicos dos hoplitas; não há, no entanto, nenhum elemento de tensão.¹⁸ O canto realça cenas de um acampamento guerreiro em momentos de descontração absoluta, de isenção dos perigos da guerra.

Na sequência da ode, um conjunto de três pares estróficos que são considerados interpolações, temos, então, o chamado *catálogo das naus*.¹⁹ Albin Lesky (1981, p. 355), não contestando a autoria deste trecho, afirma: “A qualidade poética desta passagem é abaixo do padrão. O desenho da ornamentação das popas de alguns barcos foi modelada na descrição dos brasões dos escudos nos Sete de Ésquilo.” O estudioso alemão foi severo demais com o poeta, seja ele Eurípides ou um outro, por conta da adição do catálogo. Em primeiro lugar, o coro descreve, sim, alguns ícones (εικόσιν, 239), *marcas, insígnias, sinais* (σῆμα, 241; εὔσημον, 252; σημείοισιν, 255; σῆμα, 275), que estão nas popas das naus, um lugar de destaque, com um valor reli-

¹⁷ Segundo F. Jouan (Eurípide, 1983, nota 1, p. 67): “Cette évocation pittoresque du repos des guerriers est nourrie de réminiscences homériques, venues pour la plupart du *Catalogue des vaisseaux* du chant II de l’*Iliade*.”

¹⁸ Vejam-se as referências a cores: χρυσοδαϊδάτους, 219; λευκοστίκτω ε βαλίου, 222; πυρσότριχας, 225; ποικιλοδέρμονας, 226. Os movimentos ligados à corrida que o coro presencia: δρόμον ἔχοντα, 211; ἄμιλλαν ἐπόνι ποδοῖν, 212-13; ἐλίσσων περι νίκας, 215; παρεπάλλετο, 227, além das referências aos cavalos, suas cores. Veja-se o comentário de Jouan, (Eurípide, 1983, nota 3 p. 67) para a idéia de treinamento hoplítico.

¹⁹ Os três pares estróficos que se seguem são considerados espúrios por alguns editores. Veja-se o comentário de Franco Ferrari, tradutor italiano da IA (Eurípide, 1988, p. 216): “La sezione della parodo che si estende dal 231 al 302 è quasi certamente un’aggiunta posteriore a Eurípide, forse destinata a sostituire – piuttosto che ad ampliare – la sezione precedente. (cfr. *eluthon* 231 con *emolon* 164). Vd. in proposito D. Page, *Actor’s interpolations*, Oxford, 1934, pp. 141 segg.” Veja-se também o comentário de F. Jouan (Eurípide, 1983, nota 3, p. 68); e o artigo de W. Ribeiro Jr. (Ribeiro Jr., 2003, p. 71-74) “A segunda parte do párodo/ 231-302”.

gioso que, com certeza, nos escapa.²⁰ Em segundo lugar, não menos importante é o tom de que se reveste essa descrição: trata-se de mulheres curiosas, e elas próprias reafirmam seu desejo quase incontido de ver, *um ávido prazer*, se lemos a passagem com o texto estabelecido por François Jouan λίχνον ἄδονάν (232), uma caracterização forte para a curiosidade ansiosa das mulheres, já que o primeiro sentido de λίχνος é *guloso*.²¹ Em seguida, o coro efetivamente passa a enumerar as naus, seus chefes e seus emblemas (235-94).

Aquiles encabeça a lista, com suas naus e suas insígnias. Como vimos, tem-se comparado esta passagem do párodo à passagem do catálogo das naus no segundo canto da *Iliada* de Homero (484-779) e à do catálogo de escudos dos *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo (375-719)²² A comparação é válida somente pelo fato de aqui também o poeta enumerar os líderes, vindos de que região e com quantas naus. Em Homero, a longa lista de aproximadamente quatrocentos versos está ligada a uma espécie de exercício de memória, reminiscência de uma cultura oral, que ainda não tem a escrita como forma de veiculação e fixação de imagens poéticas.²³ Em Ésquilo, a enumeração dos guerreiros inimigos que ocupam cada uma das sete portas de Tebas, com suas armas, seus escudos vivamente descritos, com elementos visuais e sonoros, corresponde a uma enumeração de aliados comandados por Étéocles. Ele próprio irá ocupar a sétima porta, justamente aquela em que, do outro lado, estará seu irmão Polinices. Os pares descritos, então, fazem parte do jogo dramático.²⁴

²⁰ Πρύμνας, 241; ἀμφὶ ναῶν κόρυμβα, 258; πρύμνας, 275. F. Jouan nota (Euripide, 1983, p. 129-130, nota 4 da p. 69): “L’origine du motif décoratif des figures de proue semble remonter aux *Myrmidons*, d’Eschyle (fr. 212 M).”

²¹ Provavelmente a expressão é glosada da fórmula homérica μέλινον ἔγχος, *uma lança de freixo*, tendo como referência o canto quinto da *Iliada*, no episódio em que Pteptólemo ataca Sarpedão mas é ferido também e morre (Homeri, 1930, vol. 1): “Ὡς φάτο Σαρπηδῶν, ὃ δ’ ἀνέσχοτο μέλινον ἔγχος”, 5, 655. Alguns editores do texto de IA lêem, como Diggle (Euripidis, 1994, p. 367) “+μέλινον+ ἄδονάν”, termo que, no entanto, retira da passagem a metáfora para caracterizar a curiosidade das mulheres.

²² Veja-se o ensaio de Pierre Vidal-Naquet, “Os escudos dos heróis: ensaio sobre a cena central dos *Sete contra Tebas*” (Vernant e Vidal-Naquet, 1999, pp. 241-266), sobretudo o seu comentário final (p. 266): “No século V, houve pelo menos um homem que leu Ésquilo com cuidado: foi Eurípides. Nas *Fenícias*, Eurípides ridiculariza a longa descrição de Ésquilo: 751 Ὅνομα δ’ ἐκάστου διατριβὴν πολλὴν λέγει. (Dar o nome de cada um é perder tempo).”

²³ Veja essa discussão em “Aspectos míticos da memória e do tempo”, (Vernant, 1973, p 75).

²⁴ Para uma apreciação detalhada dos elementos do espetáculo encontrados no texto, veja-se “Ver, Ouvir, Interpretar: a propósito dos *Sete contra Tebas* de Ésquilo”, (Brandão, 1989, pp. 69-87).

Na *Ifigênia em Áulis*, a enumeração dos heróis não é mais um exercício de memória para o treinamento de um aedo. Dentre os heróis mencionados alguns aparecerão em cena, mas não caracterizados pelo que seus emblemas e insígnias significam; não há relação imediata que se possa fazer entre os emblemas e a ação dramática. Aqui, a visão do coro permite uma vista ampliada, um *zoom* de câmera, centrando ora nesse, ora naquele detalhe, sobretudo das popas das naus, tecendo, na verdade, um pano de fundo, desenhando o espaço imaginário em que o drama propriamente dito se desenvolve, com cores e brilhos e com aquilo que a tradição conferiu a esses heróis.²⁵ Também é preciso sempre ter em mente que a guerra, nesta passagem, não apresenta seus aspectos mais terríveis. O catálogo das naus em *Ifigênia em Áulis* assemelha-se mais a uma parada militar, em que evidentemente há uma estética guerreira, porém o desfile é feito pelos olhos femininos dirigidos para as naus e sua popas: a repetição do verbo *ver* e seus compostos, torna isso evidente, assim como o fato de as naus estarem paradas em Áulis, sem movimentos.²⁶ Tanto a guerra, que ainda vai acontecer, como sua causa primeira, constituem-se em duas pontas de um triângulo cujas linhas se encontram em Áulis.²⁷

Dentre as naus citadas neste catálogo, destaque-se o número: cem naus, cujo comando cabe a Agamêmmon, dividido com Menelau (265-73).²⁸ Não há insígnias nesta menção aos dois irmãos. Micenas é caracterizada aqui como a cidade das muralhas dos Ciclopes, desdobrando o que já aparecera no prólogo (ἐπὶ Κυκλώπων

²⁵ Helene P. Foley, comentando o conjunto do párodo postula (Foley, 1985, p. 79): “The parodos, as many scholars have observed, has a strong Homeric flavor. To the eyes of the chorus, the army of the Greeks is composed of demigods or hemitheoi (172-73). This term, almost nonexistent in Homer, looks beyond epic diction to the role of these heroes in Greek cults, and hence may surely subtly to prepare for the later claim to divine status by Iphigenia herself.”

²⁶ Em relação ao “ver” do coro, além do ἐσιδοίμαν, 171 e ὁρομένα, 186, temos θέλουσα ...ιδέσθαι, 190-91; ιδόμαν, 218; θεάν ἀθέσφατον τὰν γυναικείων ὄψιν ὀμμάτων, 232-33; κατειδόμαν, 274; ὄραν, 275; εἰδόμαν, 299. Em relação às naus paradas em Áulis temos: ἔστεσαν, 242; ἐναυλόχει, 249; ὤρμει, 291.

²⁷ Segundo A. Bernand (Bernand, 1985, p. 216): “*Les indications géographiques, dans Iphigénie à Aulis, sont rares, mais elles sont très précises. (...)*”

²⁸ Além das naus de Aquiles, de Agamêmmon e Menelau, o coro menciona a presença das naus de Tálaos, de Estenelo, do filho de Teseu (Acamas), de Láito, de Tronias, do filho de Nestor, de Guneu, os príncipes Epeios, o filho de Eurito, Méges o táfio, de Ájax, (231-295); além dos heróis mencionados no primeiro conjunto de estrofe, antístrofe e epodo (os dois Ájax, Protesilau, Palamedes, Diomedes, Odisseu e Eumelo). Para a comparação entre os catálogos, veja-se o comentário de F. Jouan (Eurípide, 1983, p. 69-71) e respectivas notas.

ίεις θυμέλας, 152). No lugar de alguma marca nas popas das naus, como que em oposição à referência ao papel de Cípris na disputa entre as deusas pela beleza (ἔριν ..., 183), o signo é o da *philia* (ὡς φίλος φίλω, 269), uma ligação que, na verdade, enlaça a Hélade toda no resgate *daquela que fugiu do palácio* (270), isto é Helena, já mencionada no verso 178 (ἐπὶ τὰν Ἑλέναν).²⁹ A conclusão deste párodo une de maneira intrínseca o ouvir e o ver:

Coro: (...). Tal
 como ouvi também vi
 a multidão de marinheiros.
 Se alguém lançar contra ela
 as bárbaras barcas,
 não fará a viagem de volta,
 tamanha é a expedição
 naval que aqui eu vi,
 isso tendo ouvido lá em casa,
 guardo a memória da reunião do exército. (293-302)

O registro do coro, através de seu olhar curioso, é mais decorativo que funcional, segundo Shirley A. Barlow, pois nada efetivamente acrescentaria à ação dramática.³⁰ Se o prólogo nos coloca no chão em que a ação dramática caminha, a entrada do coro de jovens mulheres casadas, estrangeiras que vêm para contemplar (171) e guardar na memória o que viram (μνήμην σφύζομαι, 302), torna visível, através do canto, um espaço para além da visão do público, criando, na verdade, a atmosfera emocional do espetáculo.

²⁹ Para uma discussão ampla do uso do termo φίλος e seus correlatos na tragédia, veja-se “*Relations and Relationships*”, (Goldhill, 1988, pp. 79-106).

³⁰ Segundo S. Barlow (Barlow, 1986, p. 20): “The classic case of pictorial irrelevance is in the *Electra* where the chorus describes in highly colourful language the Nereids with Achilles’ armour. Another possible case is the very long *parodos* of the *Iphigeneia in Aulis*. Both these display-pieces are characteristic of Euripides’ lyric style at its most decorative (...) In the *Iphigeneia in Aulis*, the Greek camp at Aulis is relevant, in the sense that this is the location of the stage set, but many of the figures the chorus describe, such as Protesilaus, Palamedes, Diomedes and the Ajaxes, have no importance as characters in the plot.”

4. À guisa de conclusão

Assim, esperamos ter estabelecido uma discussão em que, mesmo considerando todos os problemas de transmissão do texto, *Ifigênia em Áulis* apresenta todas as características da dramaturgia de Eurípides, expondo ao público o dilema de um pai levar ao sacrifício sua própria filha primogênita (ainda virgem) para salvar todo o exército helênico no resgate de Helena. Claro que Eurípides explora ao máximo todas as tensões e ambiguidades que esse tema traz para a cena. Tanto o prólogo como a entrada do coro, no párodo, estabelecem o tônus emocional e as discussões com que o poeta quer nos fazer mergulhar no espetáculo estabelecido pelo texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARLOW, Shirley A. – *The Imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*. 2nd. ed. Bristol: Bristol Classical Press, 1986.
- BERNAND, André. *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*. Paris: Ed. de Centre National de la Recherche Scientifique, 1985.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Ver, ouvir, interpretar: a propósito dos *Sete contra Tebas* de Ésquilo, *Classica* nº 2 (1989), pp. 69-87.
- CONACHER, D. J. *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. Toronto: University of Toronto Press, 1970.
- DODDS, E. *Os gregos e o irrational*. Trad. de Leonor Santos B. d Carvalho, rev. de José Trindade dos Santos. Lisboa: Gradiva, 1988.
- EURIPIDE. *Iphigénie à Aulis*. Texte établi et traduit par François Jouan. Paris: Les Belles Lettes, (Tome VII), 1983.
- EURIPIDE. *Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide*. Introduzione, traduzioni e note di Franco Ferrari. Milano: RCS Rizzoli Libri, 1988.
- EURIPIDIS. *Fabulae. Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulisensis, Rhesus*. Tomus III. Ed. J. Diggle. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- FOLEY, Helene P. *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1985.
- FOLEY, Helene P. Choral Identity in Greek Tragedy, *Classical Philology*, Vol. 98, No. 1 (Jan., 2003), pp. 1-30
- GOLDHILL, Simon. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

- GRUBE, G. M. A. *The Drama of Euripides*. London: Methuen & Co., 1973, reimpressão de 1941.
- HIRATA, Filomena Yoshie. As cartas na tragédia grega, *Clássica*, vol. 13/14 (2000/2001), pp. 315-322.
- HOMER. *Homeri Opera*. 3rd. ed. Ed. Thomas W. Allen. Oxford: Clarendon Press, 1930 (5 volumes).
- JOUAN, François. *Euripide et les légendes des Chants Cypriens des origines de la guerre de Troie à l' Iliade*. Paris: Belles Lettres, 1966.
- LESKY, Albin. *Greek Tragic Poetry*. Trad. de Matthew Dillon. New Haven/London: Yale University Press, 1981.
- RIBEIRO JR., Wilson Alves. Os autores de *Ifigênia em Áulis* d Eurípides. *CODEX* vol. 2 (2010), p. 57-91.
- SEAFORD, Richard. The Tragic Wedding. *The Journal of Hellenic Studies*, CVII, 1987, pp. 106-130.
- SOLMSEN, F. Onoma and Pragma in Euripides' *Helen*, *Classical Review*, nº 48 (1934), pp.
- VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. de Anna Lia do A. A. Prado, Filomena Y. H. Garcia, Maria da C. Cavalcante e outros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos. Estudos de psicologia histórica*. Trad. de Haiganuch Sarian. São Paulo: DIFEL/EDUSP, 1973.

Informe

Uma versão preliminar deste texto foi apresentada na Mesa Redonda **Eurípides: recepção e performance** durante o XVIII Congresso Nacional da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, dia 17/10/2011 Rio de Janeiro, RJ, financiado pela FUNDUNESP. Agradeço à Profa. Dra. Anise de Abreu G. D' Orange Ferreira e ao Prof. Marcelo de Sousa Góes pela leitura atenta do texto, correções e sugestões.

Abstract: *The aim of the present paper is to present some reflexions on the prologue and the parados of Euripides' Iphigenia at Aulis (vv. 1-302). Although we present briefly the problemms of the transmission of the text of the prologue (dialogues between Agamemnon and the servant), and of the parodos with the entrance of the chorus of newly married women from Calcis, we want to highlight the contrast and dramatic tension brought by these scenes to the spectacle to be seen by the audience. So, right in this beginning of the play, it is established the oposition between the young Iphigeneia, Agamemnon's virgin eldest daughter, who will be sacrificed, and the married women that arrive from Calcis to "admire the spectacle" with the presence of the heroes, "demigods" in Aulis. Thereby, Euripides creates the ideal emotional atmosphere to the spectacle that will frame the heroic sacrifice of the young Iphigeneia.*

Keywords: *Euripides, Iphigeneia in Aulis, prologue, parodos, spectacle.*